

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad

Transformacije suvremene romantične komedije

Anja Cerar

Mentorica: dr. sc. Maša Grdešić, docentica

Zagreb, 2018.

SAŽETAK

Rad se bavi transformacijama filmskog žanra holivudske romantične komedije od njegovih početaka do danas. U prvom je poglavlju ukratko izložen povijesni pregled žanrovskih ciklusa od *screwballa* 1930-ih i 1940-ih, preko seks komedije 1950-ih i 1960-ih, do ciklusa nervozne romanse 1970-ih, s naglaskom na temeljne žanrovske konvencije koje su u tim periodima uspostavljene, a zadržale su se u repertoaru romantične komedije do danas. U drugom su poglavlju podrobnije obrađeni neotradicionalni i postfeministički ciklus, odnosno produkcija nastala u periodu od 1990-ih do 2010-ih godina. Uz analizu transformacija žanrovskih konvencija u kontekstu najlukrativnije faze žanra, iznesen je osvrt na postfeminističku strukturu osjećaja s kojom one rezoniraju tijekom dvijetisućitih. Treće poglavlje čini analiza stanja žanra u 2010-ima, kada je romantična komedija doživjela znatan kvalitativan i kvantitativan pad. Posljednjih je desetak godina obilježeno značajnim promjenama unutar žanrovske paradigme, što se posebno ogleda u fenomenu hibridizacije žanra, odnosno prevladavajućem trendu romantične dramedije. Opisani su izvjesni uzroci krize, izložena ključna obilježja filmske romantične komedije toga perioda te najavljene implikacije tzv. *Netflixove* renesanse žanra u 2018. godini, koja donosi svojevrsni povratak konvencionalnije žanrovske formule.

ključne riječi: romantična komedija, *screwball*, seks komedija, ciklus nervozne romanse, neotradicionalni ciklus, postfeministički ciklus, dramedija

SADRŽAJ

0. Uvod	4
1. Od screwballa do Woodyja Allena	8
2. Romantična komedija od 1990-ih do 2010-ih	15
3. Suvremena romantična komedija: 2010-e	30
3.1. Propast romantičnih komedija?	30
3.2. S onu stranu sretnoga završetka: 2011-2017.	35
3.3. 2018.: Netflix renesansa	44
4. Umjesto zaključka	50
Popis literature	51
Filmografija	54

0. Uvod

Kada bi se u nekom fantastičnom scenariju na istome mjestu u isto vrijeme materijalizirali ključni akteri i motivi koji su obilježili posljednjih dvadesetak godina filmske romantične komedije, bilo bi ih primjereno vizualizirati pod ikoničkim bijelim slovima Hollywooda, postojanog epicentra *romcom* kulture. S obzirom na prirodu žanra, nužno je o njegovim pojavnostima razmišljati sinkronijski: približi li se takvom fiktivnom prizoru u 2018. godini netko zainteresiran za romantičnu komediju, susreće se sa živopisnom scenom. U prvi mah pogledom obuhvaća masu ljudi, pretežno žena, u pidžamama — s laptopima na krilima i *Ben & Jerry's* sladoledima u naručju: neke od njih plaču, neke se smješkaju, a neke kolutaju očima. Nekolicina leži na travi i čita knjige. Razabiru se neki naslovi — *Ponos i predrasude*, *50 nijansi sive*, *Wild*, *The Bell Jar*... Među mnoštvom ljudi pogleda uperenih u ekrane lebde Meg Ryan, Tom Hanks, John Cusack, Julia Roberts (iza nje leluja elegantni George Downes), Hugh Grant i Colin Firth, koji u raskopčanim bijelim košuljama polemiziraju o tome što je privlačnije: kontinuirano zamuckivanje ili uznosito držanje. Za čitavom skupinom kapa ektoplazma. Goldie Hawn vodi animirani razgovor s Annom Faris i Amy Schumer (koja u ruci drži bocu votke). Po podu su razbacani stari brojevi *Cosmopolitana*, nekoliko primjeraka *The Feminine Mystique*, šivaće mašine, DVD kolekcije *Seksa i grada*, *Gilmoreica* i *Prijatelja*, ruževi, odjeća cvjetnog uzorka. U podnožju slova D u krugu sjede Judd Apatow, Seth Rogen, James Franco, Jason Segel, Jay Baruchel i Paul Rudd: neprestano puše travu, igraju video igre i glasno se smiju dok uspoređuju veličine svojih trbuha (Rudd djeluje kao da mu je malo neugodno i ne uvlači dim u pluća). Blizu njih stoji Katherine Heigl sa zategnutom niskom pundom u zlatnoj satenskoj haljini, igra se sa savršeno manikiranim noktima, poluzainteresirano promatra razmjenu i izgleda kao da je dužna čuvati čopor djece koja joj idu na živce. Kružok očarano promatra i skupina muškaraca u kasnim dvadesetima: neki od njih ispod kariranih košulja nose majice s prizorima iz serije Rick i Morty ili imenima bendova kao što su Pixies i Radiohead. Blizu njih leži grupa milenijalaca: većina žvače avokado na tost i žustro tipka po mobitelu, a na čelima im je ispisana krilatica “emocionalno nedostupni/oštećeni”. Zooey Deschanel sjedi sama i katatonično zuri u pticu rugalicu koja se ondje slučajno zatekla. Čini se kako je u tijeku i sastanak neke neobične novinske redakcije: pozamašna skupina žena s olovkama u rukama sjedi za stolom i raspravlja o strategijama uzdizanja do “ozbiljnog” novinarstva, a među njima se nalaze Hildy Johnson, Bridget Jones, Andy Sachs, Iris Simpkins, Andie Anderson, Carrie Bradshaw, Jenna Rink i nekolicina drugih. Također, nemoguće je propustiti pojavu Judy Greer, koja nosi lentu s natpisom “najbolja najbolja prijateljica” i dijeli

Starbucksove proizvode dok kruži po brdašcu i recitira kratke motivacijske poruke ženama na koje nailazi (čini se kako je to njezino životno poslanje). U oči upada i bogato dekoriran stolić za uljepšavanje (s upadljivim natpisom “ekstremni *makeover*”) za koji sjedaju introvertirane, potištene i nevjerojatno simetrične djevojke kako bi im se s lica uklonilo naočale i zamijenilo ih kontaktnim lećama: nakon čega se nasmijane samopouzdanu spuštaju stepenicama i pridružuju se zabavi. Matthew McConaughey podučava Ryana Goslinga kako najefektnije skinuti majicu i pritom proizvodi niz začudnih zvukova. Nekolicina markantnih tinejdžera u dresovima promatra isti prizor i zapisuje upute u bilježnice (nekima od njih iz džepova viri poezija jezerskih pjesnika). Po brdašcu se eteričnim korakom vrzma i Pepeljuga, koja se u maniri *shapeshifterice* pretvara iz animiranog lika u Drew Barrymore, Hillary Duff, Senu Gomez, Lily James, Amy Adams i niz drugih, gotovo neuhvatljivom brzinom. U te dinamične transformacije zapanjeno bulji duh Williama Shakespearea (koji je naćuo da ovdje može pronaći i Anne Hathaway) te s pola uha sluša Kat Stratford koja mu povišenim tonom pokušava objasniti organske veze između opresivnog patrijarhata i zapadnjaćkog književnog kanona. Iz neposredne se udaljenosti od mjesta događaja ćuju gromoglasni odjeci mnoštva glasova iz kojih se jasno razabiru pridjevi poput *blesavo, glupo, frivolno, ženskasto, regresivno, fiktivno, oćajno, bezvrijedno!* Na samoj margini prizora nalazi se šareni blještavi redomat, koji izdaje brojeve za ulazak u različite razine zbivanja: ćini se kako su iz tog smjera nedavno došli Kumail Nanjiani, Simon Spier, Peter Kavinsky i Sierra Burgess, kao i osvježavajuće raznovrsna skupina ljudi koja na izvjesne načine vidno odudara od mnoštva drugih koji ispunjavaju prizor. Oni se kreću u različitim smjerovima: neki od njih pogledom traže lik Ruperta Everetta, neki idu na orijentaciju kod Judy Greer, neki ćitaju s papira i uvježbavaju *one-linere*, a većina se na kraju ipak zapućuje u vrstu u pozadini scene i ondje ostaje zalećeno stajati. Red pred redomatom još uvijek je poprilićno velik, a zasad se mogu razaznati tek konture nekih figura koje ondje čekaju na ulazak u svijet srednjostrujaške romantićne komedije.

Filmska romantićna komedija jedno je od najzanimljivijih semantićkih ćvorišta suvremene popularne kulture, posebno ako se uzme u obzir da je u njezinom slućaju izrazito naglašeno načelo koje vrijedi za više-manje svaki popkulturni proizvod: nekima je strahovito važan i potreban, dok drugi osjećaju važnost potrebe da ga odbace i od njega se ograde. Sudeći prema sadržaju filmova koji spadaju pod taj nazivnik, ikonografiji popularne kulture, statistikama,

marketinškim strategijama te, naposljetku, brojnim osobnim iskustvima — romantična je komedija žanr koji izrasta pretežito iz spektra ženskog iskustva, odnosno tradicionalno je namijenjen ženama — čime se smješta pod terminološki kišobran *ženskih žanrova*. Dakle, jedan je od onih koji se uglavnom bave iskustvima većine populacije, ali još uvijek mu se pridružuje orođeni pridjev kojim je smješten u izvjesnu nišu — što se, naravno, može tumačiti ambivalentno, već ovisno o tome tko čita. Žanr koji Tomislav Čegir naziva “očitim predstavnikom populističkog filma”¹ među širom je populacijom često dodatno stigmatiziran, *a priori* određen kao *najniži od najnižih*, jer ne posjeduje izvjesnu *težinu* (naime, nije riječ o filmovima koji se bave tankočutnošću sredovječnih narko bosova), te kritiziran nizom epiteta problematičnih konotacija poput *ženskast*, *frivolan* i *glupav*. Ograđivanje od dosadnih, redovito neinformiranih napada na *ženski* užitek, koji su nerijetko i internalizirani, dovelo je do proglašenja romantične komedije *chick flickom*, a njezino gledanje *guilty pleasureom*, što je izrazito štetno. Ovdje se, međutim, neću dodatno baviti implikacijama takvoga doživljaja čitavoga žanra, primarno iz dva razloga: prvo, s obzirom na to da je 2018. godina u tijeku, ta je *bitka za značenje* u literaturi već neko vrijeme odrađena (iako u svakodnevnom životu, nažalost, većim dijelom još uvijek nije). Drugo, konstruktivan osvrt na tu problematiku iz aktualne perspektive zaslužuje veći prostor, što podrazumijeva da će razmatranja o suvremenoj recepciji romantičnih komedija pričekati neku drugu priliku. Ovdje su tako u fokus analize postavljene osobitosti (gotovo isključivo) srednjostrujaške holivudske romantične komedije, odnosno priroda njezinih transformacija tijekom posljednjih dvadesetak godina.

Izrazito visoka razina (auto)referencijalnosti jedno je od temeljnih obilježja romantične komedije. U otprilike stotinu godina njezinog života kao filmskoga žanra, temeljni se motivski repertoar dosljedno reciklira(o): izravnim citatima, iteracijama i reinterpretacijama uspostavljenih formula. Zrcaljenjem forme, određenih sekvenca ili detalja, kao i konstantnim pozivanjem na pretpostavljeni romantični referentni okvir, uprizoruje se vid nostalgije i žudnje spram vlastitih fiktivnih konstelacija i kontinuirana afirmacija temeljnih osobina i mehanizama žanra. Logika suvremene romantične komedije tako velikim dijelom proizlazi iz odnosa spram njezinih filmskih predaka i srodnika, zbog čega je nužno istaknuti njihove specifičnosti. Tako će u prvom poglavlju u osnovnim crtama biti izložena opća mjesta *screwball* komedije 30-ih i 40-ih, seks komedije 50-ih i 60-ih te radikalne romantične komedije 70-ih godina prošloga stoljeća. Produkcija obrađena u drugom poglavlju kronološki se nastavlja na navedene žanrovske cikluse, a s obzirom na to da je riječ o recentnijoj povijesti romantične komedije 90-ih i dvijetisućitih, a ujedino i najlukrativnijem

¹ Tomislav Čegir, “Novija romantična komedija”, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 33 (2003.), str. 221.

razdoblju za žanr, neotradicionalni i postfeministički ciklus detaljnije su razmotreni. Treće poglavlje čini analiza stanja žanra u 2010-ima, specifičnog primarno po izrazitom kvantitativnom padu u odnosu na protekle etape, kao i drastičnim izmjenama žanrovske paradigme.

Riječima Jima McGuigana, ovaj je tekst “pokušaj suosjećajne kritike”².

² Jim McGuigan, *Cultural populism*, London: Routledge, 1992., str. 1.

1. Od *screwballa* do Woodyja Allena

Većina se proučavatelja romantične komedije slaže oko povijesne podjele žanra na nekoliko distinktivnih ciklusa, a ovdje će u svrhu njihovog kratkog prikaza biti iskorištena četiri novija teksta čiji autori jezgrovito sumiraju ranije uspostavljenu kategorizaciju i/ili pak iznose vlastite teze kojima su ranije podjele nadopunjene. Preciznije, riječ je o tri knjige i jednom doktoratu, objavljenima u periodu od 2007. do 2014. godine. Kronološkim redoslijedom, to su: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* Tamar Jeffers McDonald (2007.), *Romantic Comedy* Claire Mortimer (2010.), *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* Legera Grindona (2011.) te doktorat *Gender, Sex, and Power in the Postfeminist Romantic Comedy* (2014.) koji potpisuje Chloe Sarah Angyal.

Prva autorica bavi se romantičnom komedijom od tridesetih godina 20. stoljeća do ranih dvijetisućitih te dijeli dotadašnju povijest žanra u četiri skupine: *screwball* i seks komediju te radikalnu i neotradicionalnu romantičnu komediju. O prvom velikom ciklusu, koji se često označava “zlatnom erom” romantične komedije, mnogo se pisalo — vjerojatno i najviše u odnosu na sve susljedne žanrovske etape. Riječima Tamar Jeffers McDonald, “popularni motivi *screwball* komedije nemaju fiksni kraj, već postaju integrirani u širu formu romantične komedije” te “evoluiraju u impulse u drugim tipovima filmova, od *buddy* filma 1970-ih sve do komičarskih medija u ranom 21. stoljeću.”³ Detaljnija razrada specifičnosti *screwballa*, nažalost, nalazi se izvan opsega ovoga rada: nužno je spomenuti tek nekoliko temeljnih formula koje će se nastavljati obnavljati u narednim desetljećima. Leger Grindon smješta *screwball* ciklus u period između 1934. i 1942. godine, a film *Dogodilo se jedne noći* (*It Happened One Night*) Franka Capre ocjenjuje pionirskim i eklatantnim primjerom te faze⁴. Kako piše McDonald, obilježja *screwball* komedije u njezinoj “punoj inkarnaciji” su sljedeća: “likovi djeluju na nepredvidljive i nekonvencionalne načine, kao da su ludi ili pijani; njihov je jezik žustar, tjelesne radnje nisu ništa manje ubrzane, a potjere su uobičajena pojava i simboličke reprezentacije njihovog nasilnog ljubavnog obrasca, pa je tako često da žena odabire i lovi svog muškarca, a on bježi od nje. Termin ‘suparnički sport’, s konotacijama na kompetitivne igre, prikladno opisuje stav *screwballa* spram ljubavi: ona je igra u

³ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, New York: Columbia University Press, 2007., str. 18.

⁴ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011., str. 31.

kojoj svaki borac želi pobijediti i spreman je varati kako bi u tome uspio. U većini *screwball* komedija nijedna strana zapravo ne pobjeđuje, već, umjesto toga, film završava blagonaklonim izjednačenjem u kojemu su obje strane pomirene.”⁵ Većina proučavatelja romantične komedije (početni) antagonizam među protagonistima na kojemu se gradi radnja određuje ključnim obilježjem *screwballa*. Tako, primjerice, Grindon piše da “borba među spolovima naglašava rod kao središnji konflikt ciklusa, dok podjele po pitanju bogatstva i moći čine podstruju [op. a., u originalu: undercurrent]. Flert se izdiže iz uzajamnog animoziteta para, vođenog borbom žene za većom društvenom autonomijom.”⁶ Nadalje, Claire Mortimer spominje kako je “*screwball* komedija nudila energiju, zabavu i zaigranost, svijet u kojemu je kaos nadmoćno vladao, a koji je rezultirao srećom i nadom za svojeg junaka i junakinju”, što je “bilo u snažnom kontrastu s grubom realnošću života u Americi srednjih 1930-ih”: ona je “ponudila uzbudljiv osjećaj eskapizma i (...) optimizma, a publika bi ostala bezbrižna znajući da će iz kaosa proizaći sretan završetak.”⁷ Mortimer zaključuje kako su, uz načelnu utjehu koju donosi sretan završetak, “reprezentacije odnosa također umirujuće: usprkos društvenom slomu [op.a., u originalu: meltdown] u godinama Depresije, *screwball* komedija reafirmirala je vrijednost romantike i braka.”⁸ Osim spomenutog Caprinog filma, autori paradigmatskim primjerima podžanra određuju i filmove *Silom dadilja* (*Bringing Up Baby*), *Moj čovjek Godfrey* (*My Man Godfrey*), *Strašna istina* (*The Awful Truth*), *Njegova djevojka Petko* (*His Girl Friday*), *Lady Eve* te mnoge druge⁹.

Kategorizacija i raščlamba holivudskih romantičnih komedija nastalih tijekom i nakon Drugog svjetskog rata, pa sve do 70-ih godina 20. stoljeća, nešto je kompliciranija no što je slučaj sa *screwball* ciklusom, oko čijih je ključnih karakteristika i trajanja manje više postignut generalni konsenzus. Leger Grindon, primjerice, u tom periodu prepoznaje četiri različite skupine romantičnih komedija: klaster Drugog svjetskog rata i romantične komedije vezane uz dom (1942-6.), postratni klaster: melankolija i pomirenje (1947-53.), ciklus komedija zavođenja: *playboy*,

⁵ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 23.

⁶ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 34.

⁷ Claire Mortimer, *Romantic Comedy*, New York: Routledge, 2010., str. 11.

⁸ Isto, str. 12.

⁹ Najopsežniji popis primjera iznosi Grindon (Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 191.)

golddigger i djevica (1953-66.) te klaster tranzicije kroz kontrakulturu (1967-76.)¹⁰ Valja primijetiti kako autor tri skupine naziva klasterima, a jednu ciklusom. Ova je taksonomska distinkcija uvedena kako bi se naznačili različiti stupnjevi kohezije među filmovima koji čine odabrane skupine: dok ciklus čini “serija sličnih filmova proizvedenih tijekom ograničenog vremenskog perioda, često potaknuta referentnim hitom koji se imitira, usavršava ili osporava onima koji su uslijedili”, klasteri označavaju grupe žanrovskih filmova “koji nisu uspjeli generirati koherentan model ili zajedničke motive među produkcijama istoga perioda.”¹¹ Ovdje će fokus biti zadržan isključivo na definiranim ciklusima. Ono što Grindon naziva ciklusom komedija zavođenja dobrim se dijelom preklapa s korpusom filmova koje McDonald, Mortimer i drugi proučavatelji objedinjuju pod nazivnikom seks komedije. McDonald postavlja sljedeću definiciju podžanra: “Seks komedija suprotstavlja ženu protiv muškarca u elementarnoj bitci dovrtljivosti [op.a., u originalu: battle of wits], u kojoj je seks oboma cilj. Rodovi se razlikuju samo po pitanju tempiranja i legitimnosti, s obzirom na to da žene žele seks nakon, a muškarci prije ili bez braka.”¹² Autorica nadalje ponovno naglašava da su, slično kao i u slučaju *screwballa*, “suštinski elementi ovih podžanrova mnogo trajniji nego što ova stroga kronologija implicira (...) jer su njihove definirajuće sastavnice apsorbirane u glavni žanr, romantičnu komediju, nakon što je zamah samoga podžanra nestao.”¹³ Razlažući karakteristične primjere ovoga podžanra, poput filmova *Šaputanja na jastuku* (*Pillow Talk*), *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*) i *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes*), Grindon ističe nekoliko krovnih pojava: “seks komedije prikazuju ciničan pogled na udvaranje kao zavođenje, pri čemu je seks roba za razmjenu (...) ujedinjenje para pojavljuje se kao nehotičan rezultat predatorske misije [op.a., u originalu: a predatory quest] (...) žudnja mora biti zadovoljena, ali suprotni spol doživljava se kao neprijatelj kojega treba pokoriti, prije nego kao potencijalni supružnik (...) s obzirom na to da i muškarci i žene imaju skrivene motive, prerusavanje je ključ zavođenja. Rezultat je maskarada kao vodeći vid udvaranja, umjesto svadljivog dijaloga.”¹⁴ Na prvi se pogled čini kako se Hollywood druge polovice 50-ih godina okreće razradi teme seksa, čak i ženske seksualnosti. Izvjesni čimbenici poput razvikanog

¹⁰ U originalu: The World War II Cluster and the Home Front Romantic Comedy; The Post-War Cluster: Melancholy and Reconciliation; The Comedies of Seduction Cycle: The Playboy, the Golddigger, and the Virgin te The Transition Through the Counter-Culture Cluster (V. u: Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 92.)

¹¹ Isto, str. 25.

¹² Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 38.

¹³ Isto, str. 38.

¹⁴ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 47

Kinseyjevog izvještaja o seksualnom ponašanju žena iz 1953. godine (u kojemu je objavljena tada šokantna statistika koja svjedoči da više od polovine ispitanica konzumira seks prije braka¹⁵) svakako su otvorili put ka slobodnijoj percepciji seksualnosti (dakako, tek iz tadašnje perspektive). Međutim, ako se uzme u obzir širi američki društveni kontekst toga vremena (spomenuti se period većim dijelom preklapa s notornom eisenhowerskom erom), odnosno prouče načini na koje se naslovna tema ovoga ciklusa tretira u samim filmovima, evidentno je da se seks komedije još uvijek kreću unutar prilično konzervativnih gabarita. Kako piše McDonald, “žanr još nije bio voljan predstaviti mladu ženu koja uspješno odbacuje svoju nevinost kao temu komedije. Umjesto toga, filmovi su odabrali izazivati i navlačiti publiku obećanjem seksa te ga onda odbijali isporučiti do braka koji se pojavljuje na kraju role.”¹⁶ Nije naodmet spomenuti ni da je krajem godine u kojoj je objavljen spomenuti Kinseyjev izvještaj osnovan časopis *Playboy*, čiji se etos jasno zrcalio u kulturi podžanra. McDonald piše kako se sustav vrijednosti *Playboyja* “nije temeljio samo na seksu, već na asortimanu potrošačkih dobara i kulturalnih iskustava koja se plasiraju muškoj publici: stereu, pločama, alkoholu, bachelor padu”¹⁷, čime je časopis “kreirao ambijent za komedije”¹⁸. Luksuzno opremljeni *bachelor padovi* čijim interijerom dominira minimalističko modernističko uređenje¹⁹ (često u crno-sivim inačicama), koje se može tumačiti kao simboličko utjelovljenje maskulinih stereotipa čvrstoće, urednosti i racionalnosti, čine važan dio vizualnoga repertoara mnogih romantičnih komedija sve do 21. stoljeća. Zajedno s dizajnom zadržao se i stereo, koji se redovito eksplicitno koristi kao sredstvo zavodjenja, a istovremeno sugerira (ekonomski i kulturni) kapital i uglađenost muških likova. Ova se konvencija pojavljuje, primjerice, u novijim filmovima *Kako se riješiti frajera u 10 dana* (*How to Lose a Guy in 10 Days*), što primjećuje i McDonald, i *Ta luda ljubav* (*Crazy, Stupid, Love.*)²⁰, iako ne bez zamjetne doze ironije.

¹⁵ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 41.

¹⁶ Isto, str. 43.

¹⁷ Isto, str. 42.

¹⁸ Isto, str. 43.

¹⁹ Modernizam u arhitekturi i dizajnu afirmirao se upravo drugom polovinom 50-ih i ranih 60-ih godina 20. stoljeća.

²⁰ U sceni u kojoj prvi put dolazi u Jacobov (Ryan Gosling) *bachelor pad* Hannah (Emma Stone) se izruguje njegovom transparentnom obrascu zavodjenja: “So, is this how it normally works? (...) You know, you like put on the perfect song and you make them a drink. And then you sleep together.”, a posebno joj je urnebesao njegov *veliki potez* kojim, naposljetku, obara žene s nogu:

“Jacob: You know the big move at the end of Dirty Dancing, where Patrick Swayze picks up Jennifer Grey?

Hannah: Yeah.

Jacob: I can do that.

Hannah: Okay.

Jacob: So I tell girls I can do the move. I put on the song, Time of your Life, I do the big move and they always wanna have sex with me.

Hannah: [laughing] Oh, my God! That’s the most ridiculous thing I’ve ever heard.”

Šezdesete i sedamdesete godine prošloga stoljeća snažno su obilježene značajnim političkim i kulturnim previranjima, prvenstveno u svjetlu kontrakulturnih nastojanja. Raznorodni pokreti koji su se zalagali za povećanje društvenih sloboda, pluralizma i ravnopravnosti, uključujući feminizam drugoga vala i zahtjeve za seksualnom revolucijom, izvršili su golem utjecaj u mnogim sferama svakodnevnog života, pa tako i polju popularne kulture. Također, nastupile su dramatične izmjene dotadašnje prevalentne društvene percepcije (a)moralna, rada ideologija, vjerodostojnosti autoriteta poput političkog vrha i srednjostrujaških medija te ostalih srodnih kategorija. U pojednostavljenim relacijama, kontrakultura šezdesetih može se poimati kao optimističan i bezrezervan kolektivni projekt borbe za bolje i otvorenije društvo, dok se u narednom desetljeću ta aktivnost fragmentirala, a njezin zamah usporio ili izgubio. Grindon komentira kako su se u sedamdesetima “društvene promjene iz šezdesetih, koje su se još uvijek držale, miješale s osjećajem izgubljenih prilika, ograničenja i nesigurnosti. Pokreti za društvenu transformaciju oslabili su i pretvorili se u privatne potrage za osobnim ispunjenjem.”²¹ Rasprava o dimenzijama i osobitostima kontrakulturnog nasljeđa iznimno je široka i kompleksna te (nažalost, također) isključena iz ovoga rada. Nužno je samo napomenuti da su romantične komedije sedamdesetih snažno obilježene dalekosežnim promjenama u širem društvenom okolišu, ali i novim trendovima unutar postklasičnog Hollywooda (poput autorskog filma te utjecaja europskog *art* filma): tako ne čudi da dominantna produkcija tog razdoblja znatno odmiče od ustaljenih konvencija žanra. S time u vidu, McDonald je prigodno naziva radikalnom romantičnom komedijom, pri čemu termin obuhvaća i nekoliko utjecajnih filmova koji su postavili temelje novoj paradigmi, a koji nisu nužno, prvenstveno ili striktno romantične komedije: poput *Diplomca* (*The Graduate*) ili *Harolda i Maude*²². Drugi proučavatelji žanra, među njima i Grindon, pod novim ciklusom nervozne romanse razumijevaju produkciju nastalu od 1977. do 1987. godine²³, odnosno filmove snimljene u desetljeću nakon izlaska i pod utjecajem kultnog Allenovog uratka *Annie Hall* — oko čije se ključne uloge nositelja nove žanrovske tendencije u sedamdesetima slažu svi spomenuti autori. McDonald iznosi zanimljivu opservaciju: brojnost holivudskih romantičnih komedija u ovome je razdoblju bila manja no ikad dotad²⁴, što

²¹ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 55.

²² V. u: Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 59-63.

²³ Slogan *nervozna romansa* potječe iz filma *Annie Hall*, a Grindon u ovom slučaju preuzima taksonomiju od Stevea Nealea i Franka Krutnika (V. u: Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 54.)

²⁴ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 65.

se potencijalno može povezati s destabilizacijom konformističkih identiteta uslijed spomenutih društvenih previranja, odnosno gubitkom vjerodostojnosti nekih od temeljnih (u biti konzervativnih) premisa žanra — ili barem trenutnim zasićenjem njegovim formulama. Bez obzira na smanjenu kvantitetu, postojeća produkcija bila je dovoljno izdašna da demonstrira određeni uzorak. Osnovnim obilježjem romantične komedije *ja-desetljeća* McDonald određuje “naglasak na sebstvo koji se prenosi preko likova u tekstovima ovoga perioda i postaje središnji stalni motiv tih tekstova” te ustanovljuje kako “sve glavne tematske preokupacije radikalne romantične komedije deriviraju iz pitanja autorefleksivnosti, povišene svijesti o sebstvu”²⁵. Nadalje opaža kako se u radikalnim romantičnim komedijama želja likova za značajnim i ispunjavajućim odnosima katkad nalazi u suprotnosti s njihovom žudnjom za romansom; odnosno “da likovi ulažu napore da budu realistični i u toku [op.a., u originalu: up-to-date] te istovremeno žude za vrstom trenutačne privlačnosti i vječne predanosti koje su stariji tekstovi postavljali kao moguće”²⁶ (u tom se smislu može povući paralela s novijom romantičnom komedijom 21. stoljeća). Tematski repertoar radikalne romantične komedije generalno je obilježen jačim uplivom realnosti no što je bio slučaj s ranijim žanrovskim ciklusima: McDonald u tom smislu spominje, primjerice, uvođenje motiva gubitka i smrti, uporabu realističnijega jezika (“s primjetnim porastom psovanja”) te pojavu slobodnije rasprave o seksualnim pitanjima (“sa značajnim naglaskom na važnost seksualnog zadovoljenja kod žena i muškaraca”)²⁷. Grindon se nadovezuje na njezina opažanja te dodaje da u romantičnoj komediji sedamdesetih “sentimentalna ideja “jedne prave ljubavi” blijedi pred ograničenjima spleta okolnosti pod kojima se partnerstva ostvaruju, ali s vremenom raspuštaju”, čime se otvara mogućnost ostvarenja romantičnih odnosa “s nizom partnera tijekom života, umjesto zauvijek sretnog završetka” s Jednom osobom: “iako se sa svakom novom romansom pojavljuje nada, ovaj je ciklus obilježen skepsom spram moći ljubavi.”²⁸ Na prevladavajući skepticizam te gubitak vjere u vječnost i cjelovitost romantičnih odnosa nadovezuju se novostečene neuroze protagonista, uzrokovane pounutrivanjem dotad “izvanjskih prepreka njihovoj romansi, poput roditelja ili rivala”²⁹, što rezultira kontinuiranim preispitivanjem odnosa i vlastitih identiteta u prvome licu. Likovi su pritom prikazani kao fluidni, promjenjivi i nesigurni entiteti, a ne kao fiksni i funkcionalno

²⁵ Isto, str. 67.

²⁶ Isto, str. 67.

²⁷ Isto, str. 70.

²⁸ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 56.

²⁹ Isto, str 56.

(pred)određeni tipovi ličnosti, za razliku od dominantne produkcije prethodnih ciklusa. Važno je spomenuti i dvije novosti koje se tiču ambijenta u koji se smješta “radikalna romana”. Prva se odnosi na prominentnu ulogu urbanih prostora unutar romantičnoga narativa, što će u kasnijim fazama žanra postati općim mjestom, dapače, kako piše McDonald, “smještanje svake romantične komedije u New York danas se čini klišejom”, ali “u vrijeme pojave tih tekstova bilo je uobičajenije osuđivati grad kao poprište opasnosti, nego ga gledati kao edensku pozadinu romanse.”³⁰ Uz gradske ulice, dijelom novog vizualnog repertoara romantične komedije postaju i realniji prikazi životnih prostora u kojima likovi obitavaju: mnoge scene snimale su se u “naizgled pravim stanovima, umjesto luksuznih setova koje su dijelile *screwball* i seks komedije.”³¹ Za razliku od urbanog krajolika, koji do danas neprekidno igra važnu ulogu u romantičnim komedijama (posebno onaj njujorški), realniji prikazi životnih prostora protagonista — koji se mogu čitati primarno kao klasni markeri — počeli su se ponovno redovito pojavljivati tek u posljednjih nekoliko godina. Još jedna novost uvedena u sedamdesetima, a koju je nezaobilazno spomenuti jer postaje općim mjestom u kasnijem razvoju žanra, jest figura najbolje prijateljice/prijatelja. Claire Mortimer piše kako je “od filmova Woodyja Allena iz kasnih sedamdesetih najbolja prijateljica postala romcom fenomenom koji je ukazivao na uvećani naglasak na prijateljstvo te popunjavao prazninu koju su u modernom svijetu ostavile fragmentirane obitelji i zajednice”³². Figura najbolje prijateljice i/ili prijatelja kontinuirano se pojavljuje u romantičnim komedijama do danas i zauzima važnu funkciju pri karakterizaciji protagonista, o kojima često govore više nego o sebi. Na kraju osvrta na ciklus nervozne romanse valja spomenuti kako je, Grindonovim riječima, “sretan završetak svrgnut s trona”: zaprijetio mu je “prevladavajući skepticizam”, koji je uz neminovni trijumf jedne prave ljubavi “ugrozio humor i optimizam koji su se dugo vezali uz žanr.”³³ Izostanak sretnoga kraja u mnogim slučajevima ipak nije sasvim doslovan: preciznije je zaključiti kako ujedinjenje para redovito ostaje otvorenim pitanjem, odnosno da konvencionalni zaključak romantičnog narativa brakom više nije neminovan. Drugim riječima, baš kao ni protagonistima, radikalna romantična komedija ne pruža gledateljima sigurnost i ugodu strukture s unaprijed određenim sretnim i jednoznačnim završetkom, u kojemu Prava Ljubav pobjeđuje sve probleme, prepreke i nesigurnosti.

³⁰ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 71.

³¹ Isto, str. 71.

³² Claire Mortimer, *Romantic Comedy*, 2010., str. 8.

³³ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 58.

2. Romantična komedija od 1990-ih do 2010-ih

Potreba publike za utješnom ljubavnom formulom s vremenom se ipak pokazala nezaobilaznim faktorom, a ako je suditi po brojevima, vjerojatno i jednim od temeljnih preduvjeta pozitivne recepcije romantičnih komedija. Žanrovski ciklusi koji su uslijedili gotovo u potpunosti prihvaćaju takvu formulu kao premisu narativa, a s izazovima vremena i promjenama društvene/individualne svijesti po pitanju ljubavnih odnosa pregovaraju na druge načine, uglavnom ne zadirući previše u pokušaje dekonstrukcije gledateljskih očekivanja. Prvu “reakciju protiv nervozne romanse” Grindon smješta u sredinu osamdesetih, kada se “vratio naglasak na udvaranje umjesto na odnose, a optimističan sretan završetak ponovno nametnuo s obnovljenim uvjerenjem”³⁴. Novu distinktivnu skupinu filmova snimljenih u desetljeću između 1986. i 1996. godine naziva ciklusom reafirmacije romanse.³⁵ McDonald pak novi ciklus, koji se uglavnom preklapa s Grindonovim uzorkom, ali uključuje i dobar dio produkcije ranih dvijetisućitih, naziva neotradicionalnom romantičnom komedijom.³⁶ Nije naodmet podsjetiti da je knjiga Tamar Jeffers McDonald objavljena 2007. — četiri godine ranije od Grindonove — te da se njihove perspektive u nekim točkama razilaze. Autorica kronologiju romantične komedije tako zaključuje upravo neotradicionalnim ciklusom, dok će autor imenovati još jedan — groteskni i ambivalentni ciklus — u trajanju od 1997. do *danas*³⁷ (pritom je najrecentniji film koji Grindon spominje izašao 2009. godine). Terminološko razilaženje autora uvelike razjašnjavaju iznesene filmografije, koje pokazuju da su koristili različite uzorke pri analizi produkcije ranih dvijetisućitih. Grindon tako posve zanemaruje neke utjecajne naslove koji su itekako smjestivi u ciklus “reafirmacije romanse”, odnosno neotradicionalne romantične komedije, poput filmova *Kate i Leopold*, *Vjenčanje iz vedra neba*, *Dogodilo se na Manhattnu*, *Šminkerica sa sela* i nekolicinu drugih, a fokusira se na produkciju istog perioda u kojoj se očituje znatno drugačija poetika — koja će začas biti spomenuta. Ako se priklonimo interpretaciji koju nudi McDonald, pokazuje se da je paradigma neotradicionalne romantične komedije dugovječnija od svih dosad spomenutih: ovi su filmovi “postojani od kraja 1980-ih do danas, u rasponu od petnaest godina, tri američka predsjedništva i njihovih promjenjivih povijesnih i društvenih konteksta, uključujući dalekosežnu pojavu krize s AIDS-om, reafirmaciju ‘obiteljskih vrijednosti’, uspon religiozne desnice i odgovarajući naglasak

³⁴ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 58.

³⁵ Isto, str. 58.

³⁶ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 85-98.

³⁷ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 61-66.

na seksualni oprez, monogamiju i apstinenciju.”³⁸ Spomenute se promjene mogu tumačiti kao značajni impulsi okreta ka konzervativnijim prikazima ljudskih odnosa: oni ponovno postaju zatvorene strukture, najčešće s jednim ispravnim sretnim završetkom (heteronormativnim brakom), smješteni su unutar određenog moralnog poretka koji vraća seksualnost u drugi plan, kao nešto o čemu se ne raspravlja, a eksperiment je neprimjeren i/ili nepoželjan. Takva se tendencija očituje u velikom broju romantičnih komedija ovoga perioda (uz nekoliko iznimaka), a iz žanrovske je perspektive vrlo zanimljivo kako neotradicionalna skupina ne nalazi primarni referentni okvir u prethodnicima iz povijesti vlastitoga žanra, već u drugoj romantičnoj domeni. Naime, McDonald objašnjava kako neotradicionalna produkcija “predstavlja povratak fiktivnoj formi romantične komedije čije postojanje tek simulira. Djela na koja se [ti filmovi] referiraju, međutim, ne dolaze iz rangova *screwballa* ili seks komedija, već iz romantičnih *drama*, a upravo iz te vrste filma novija romantična komedija povlači povećani naglasak na važnost suza.”³⁹ Preciznije, može se utvrditi kako su mnogi motivi neotradicionalne romantične komedije derivirali iz repertoara klasične *melodrame*, što se često manifestira vrlo eksplicitno: primjerice, u višestrukom oponašanju strukture i citiranju kultnoga filma *Nešto za sjećanje* (*An Affair to Remember*). Nadalje, “dok je svaka [dosadašnja] manifestacija modulirala konvencije prethodne grupe u potrazi za vlastitim preokupacijama, neotradicionalna romantična komedija ne prisvaja i ne izvrće načela filmova prethodnih podžanrova: umjesto toga, ponaša se kao da filmovi poput *Diplomca* i *Annie Hall* nikada nisu postojali (...) odabire ignorirati da su završavali s razdvojenim ljubavnicima, ili ujedinjenima, ali samo privremeno (...) iako zadržava dojam realističnijeg tipa romantične komedije, naslijeđen od filmova 1970-ih, ne koristi realizam u smislu suočavanja s pravim problemima formiranja trajnih odnosa u suvremenom društvu.”⁴⁰ Taj se realizam očituje prvenstveno na razini dekoruma, koji se može tumačiti dvojako: s jedne (doslovnije) strane, koristi se u kreaciji ambijenta i filmske atmosfere — prikazima (uglavnom njujorških) urbanih prostora i *pravih* stanova. S druge strane, očituje se svijest o stvarnim događajima, nesigurnostima i problemima koji se tiču društvenoga konteksta ili realnih individua, ali oni se ne problematiziraju, već se pojavljuju tek kao površni atributi i markeri suvremenosti — koji ne ometaju pretjerano idealiziranu strukturu, odnosno ne utječu na njezino razrješenje. Sličan hibridni tretman realiteta očituje se i u evokaciji prošlosti, koja se često promatra kroz ružičaste naočale. McDonald zapaža kako se u nizu primjera koji pripadaju neotradicionalnoj domeni razabire nostalgija za ranijim

³⁸ Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 88.

³⁹ Isto, str. 85.

⁴⁰ Isto, str. 86.

filmovima i razdobljima: “oni se referiraju na vremena u kojima je, pretpostavljeno, romantika bila izravnija/iskrenija [op.a., u originalu: straightforward] — što Frank Krutnik naziva ‘heteroseksualnom arkadijom’ (...) dok je Woody Allen crpio inspiraciju iz europskih *art* filmova za završetak *Annie Hall*, konvencionalnija romantična komedija ovog perioda koristi starije filmove na mnogo manje konkretan način (...) od publike se očekuje da razumije reference na starije filmove i shvati da je vrsta romantične ljubavi koja se traži staromodna, ali ne i nemoguća.”⁴¹ Još jedno zanimljivo obilježje neotradicionalnih romantičnih komedija leži u činjenici da filmovi kontinuirano deklariraju pripadnost žanru već samim naslovima, kojima “paradiraju svoj status romantične komedije, obično referirajući se na romantične odnose, grad ili potvrđivanjem prvenstva para (...) tako naglašavaju neminovnost uspješnoga uparivanja korištenjem riječi ‘vjenčanje’ — *Luda vjenčanja* [*The Wedding Singer*] (1998.), *Vjenčanje iz vedra neba* [*The Wedding Planner*] (2001.), *Pratnja za vjenčanje* [*The Wedding Date*], *Moj dečko se ženi* [*My Best Friend's Wedding*], *Moje grčko vjenčanje* [*My Big Fat Greek Wedding*] (2002.); pozivanjem na grad, glavno poprište ljubavi — *Priča iz Los Angelesa* [*L.A. Story*] (1991.), *Romansa u Seattlu* [*Sleepless in Seattle*], *Dogodilo se na Manhattnu* [*Maid in Manhattan*]; ili povezivanjem muškog i ženskog imena — *Kad je Harry sreo Sally* [*When Harry Met Sally*], *Kate i Leopold*, *Alex i Emma* (2003.)”⁴² McDonald dodaje kako se markiranje pripadnosti žanru, uz naslove, odvija posredstvom “zvijezda koje angažiraju i ikonografije koja se koristi na plakatima”, pri čemu “nema nikakve sumnje da su ti filmovi romantične komedije” te zaključuje da “podcrtavanje te očite činjenice naslovom ukazuje na anksioznost unutar samoga žanra.”⁴³ Zanimljivo je u ovom kontekstu naglasiti kako su hrvatski prijevodi filmskih naslova s engleskog jezika vrlo često dubiozni, što nije specifično samo za žanr romantične komedije, ali u tom su kontekstu nerijetko iznimno začudni. Primjerice, naslov romantične komedije *27 Dresses* preveden je vrlo deskriptivno kao *Žauvijek djeveruša, nikad nevjesta*, čime se odmah prezentira i temeljna premisa zapleta, da se ne gubi vrijeme (*spoileri* su u romantičnim komedijama suvišni?) Slično tako, poetička je sloboda iskorištena u prijevodu naslova klasika *Notting Hill* — *Ja u ljubav vjerujem* — čime su prevoditelji skrenuli pažnju s izvornoga londonskoga toposa te usmjerili potencijalne gledatelje na ono bitnije: činjenicu da pred ljubavlju, koja ne poznaje granice, nitko ne ostaje ravnodušnim (a kamoli smušeni prodavači putopisa). Uporno naglašavanje neizmjerne moći ljubavi, koja joj omogućava da u potpunosti zasjeni sve druge probleme, kao i nužnost ujedinjenja para (uglavnom brakom) kojim završavaju romantične komedije ovoga perioda, osnovne su

⁴¹ Isto, str. 86.

⁴² Isto, str. 90.

⁴³ Isto, str. 90.

vodilje pri formiranju dugotrajnih ljubavnih odnosa “usprkos naizgled nepremostivim barijerama (...) geografskim (*Romansa u Seattlu*), emocionalnim (*Šminkerica sa sela* [*Sweet Home Alabama*]), kronološkim (*Kate i Leopold*) ili čak smrtnim (*Samo nebo zna* [*Just like heaven*], 2005., gdje bi protagonistkinja mogla biti mrtva).⁴⁴ Posljednje karakteristično obilježje neotradicionalnih romantičnih komedija koje navodi McDonald je (već natuknuto) vrlo zamjetno “poricanje značaja seksualnosti” — “umjesto isticanja potrebe za seksualnim zadovoljstvom, novije romantične komedije aludiraju na važnost neodređenijeg intenziteta u odnosu.”⁴⁵ Seksualno je zadovoljstvo u ovim filmovima prikazano kao nešto sekundarno: aktivnost koja se odgađa do finalnoga ujedinjenja para — a često (ponovno) ostaje tek na obećanju za budućnost. Seksualna kemija koja se ispituje i potvrđuje praksom u većini filmova izostaje, a o nespretnim, manjkavim te, naposljetku, realističnim prikazima bespredmetno je govoriti, a kamoli o marginalnim seksualnim praksama. U rijetkim slučajevima u kojima se seks ostvaruje, u potpunosti je lišen ikakve nelagode, a sama je aktivnost tek natuknuta montažom koja ne otkriva ništa konkretno (primjerice, u filmovima *Dogodilo se na Manhattnu* i *Kako se riješiti frajera u 10 dana*). U prvom je planu, dakle, druga vrsta intenziteta, koja se odvija primarno na platonskoj razini, a fizička se privlačnost sugerira dominantno dugim dramatičnim pogledima ili usputnim znakovitim dodirima: čednim sinegdohama savršene kompatibilnosti. Ono što se također može odrediti karakterističnim obilježjem ove žanrovske etape je tendencija da se procesi upoznavanja i interakcije protagonista često smještaju u gotovo fantastičan kontekst, koji mnogo duguje bajkama i nije baš plauzibilan u suvremenim relacijama — što se nadovezuje na spomenutu ideju ljubavi koja pobjeđuje sve barijere. U slučaju *Kate i Leopolda*, primjerice, ovaj je postupak sasvim ogoljen i doslovan, s obzirom na to da je protagonist vojvoda (i izumitelj lifta) koji je u suvremeni New York doputovao iz 19. stoljeća. Međutim, filmovi poput *Romanse u Seattlu*, *Žgodne žene* (*Pretty Woman*) ili *Dogodilo se na Manhattnu* nisu puno manje bajkoviti, već u suvremenijim relacijama, primjerice, *prinčeva* piše ljubavno pismo čovjeku čiji je glas jednom prilikom čula na radiju ili je *princ* socijalno osviješten republikanski političar. Česti bizarni zapleti i *nespojivi spojevi*, koji se nalaze u raskoraku sa stvarnošću na kakvu je većina ljudi navikla, utažuju žudnju publike odgovorom na vječno pitanje “što ako?”, a potragu za idealom u kojem trenutačno i jednostavno *znaš* (da je netko *Ona(j) Prava(i)*) čine ne samo legitimnom, već ključnim životnim ciljem. Ako je takva misija moguća i uspješna, a u svijetu romantične komedije ovoga perioda apsolutno jest, ona postaje istovjetna samoaktualizaciji.

⁴⁴ Isto, str. 92.

⁴⁵ Isto, str. 97.

Spomenuto je da Grindon tumači romantičnu komediju dvijetisućitih na nešto drugačiji način, odnosno da određuje 1996. završnom godinom ciklusa reafirmacije romanse, koji je tada smijenjen ambivalentnim i grotesknim ciklusom. Iz dosadašnjeg je teksta jasno da Grindonov oštar rez smatram odveć prenatravan, s obzirom na to da su se tendencije neotradicionalne romantične komedije itekako zadržale u dvijetisućitima — i to ne kao marginalne ili sporadične pojave, već kao noseće ideje niza filmova koji pripadaju dominantnoj produkciji. Autor je ipak na pravome tragu prepoznavanja novih trendova unutar žanra, koji su poprimili puni zamah tek sredinom dvijetisućitih, iako se u tom svjetlu može analizirati i nekoliko ranijih preteča. Pritom prvenstveno mislim na prvu eponimsku kategoriju novog Grindonovog ciklusa — grotesku — koja postaje ključan gradivni element humora mnogih romantičnih komedija 21. stoljeća. Eklatantan je primjer nove poetike komercijalni hit *Svi su ljudi za Mary* (*There's Something About Mary*), koji “zausima groteskni pol parodijom konvencija romantične komedije, vulgarnim fizičkim humorom, izrugivanjem nježnosti i afekciji i osvježavajućim izostankom iskrenosti”, a taj humor “pronalazi u masturbaciji, kastraciji, voajerizmu i perverzним fetišima.”⁴⁶ Grindon pod groteskni nazivnik smješta filmove *Lovci na djeveruše* (*Wedding Crashers*), *Junfer u četrdesetoj* (*The 40-Year-Old Virgin*) i *Žalomilo se* (*Knocked Up*)⁴⁷, a tom bi popisu valjalo dodati primjere poput *Ja, ja i Irena* (*Me, Myself & Irene*), *Napokon Polly* (*Along Came Polly*) i *Zack i Miri snimaju pornić* (*Zack and Miri Make a Porno*). U generalnom je žanrovskom kontekstu nužno istaknuti da je poetika, estetika i struktura spomenutih filmova vrlo bliska istovremenim grotesknim/*gross-out* komedijama, u kojima je eventualni romantični zaplet sporedan, a ako se pojavljuje, onda se problematizira prvenstveno kroz prizmu seksa (koji čini jednu od okosnica ove vrste grotesknog humora): to su, primjerice, *Dozvola za brak* (*Meet the Parents*), *Američka pita* (*American Pie*), *Superloš* (*Superbad*) i *Mamurluk* (*The Hangover*). Druga paralela može se povući među grotesknim i tzv. *homme-comovima*⁴⁸ (ili *lad/dick flickovima*): romantičnim komedijama u čije redove spadaju filmovi poput *Preboljeti Sarah Marshall* (*Forgetting Sarah Marshall*) i *Jednostavno savršena* (*She's Out of My League*). Većina spomenutih primjera pripada kreativnom svemiru producenta, redatelja i scenarista Judda Apatowa, koji je uvelike zaslužan za etabliranje tzv. *slacker—striver* romanse: priče u kojoj lijn, infantiln, fizički uglavnom konvencionalno nedopadljiv (ali senzibilan i simpatično zaigran) muškarac osvaja prekrasnu,

⁴⁶ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 62.

⁴⁷ Isto, str. 62-65.

⁴⁸ Prema McDonald, *homme-com* se “svjesno protivi trenutno dominantnom narativu usredotočenom na žene prezentacijom tekstova kojima su u fokusu muški protagonisti.” (Tamar Jeffers McDonald, “Homme-Com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy”, u: (ur.) Stacey Abbott, Deborah Jermyn, *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*, London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009., str. 147.)

ambicioznu i uspješnu ženu, koja je obično plošno okarakterizirana (*Zalomilo se, Jednostavno savršena, Junfer u četrdesetoj*). Važno je naglasiti kako su u svim navedenim filmovima u prvi plan postavljeni (glavni) muški likovi, koji se uvelike razlikuju od dotadašnjih prikaza maskuliniteta u romantičnim komedijama, o čemu će još biti riječi. Drugo ključno obilježje suvremenih romantičnih komedija Grindon vidi u ambivalenciji koja se proteže na nekoliko razina. Prva bi bila ona načelna, koja je nekoliko puta spomenuta (posebno u kontekstu radikalne romantične komedije sedamdesetih): “ravnoteža između skepticizma i vjere u ljubav ključan je element žanra, pri čemu izmjene u proporcijama obilježavaju različite povijesne cikluse.”⁴⁹ Grindon smatra kako je “suvremeni trend toliko uronjen u ambivalenciju da se često ukazuje potreba za groteskom, kako bi se razbile prepreke među ljubavnicima.”⁵⁰ Druga razina odnosi se na “važne sekundarne trendove u suvremenom žanru romantične komedije, posebno povijesni [op.a., u originalu: period] film, “art” komediju i slacker—striver parove.”⁵¹ Autor navodi kako su adaptacije književnih predložaka poput *Žaljubljenog Shakespearea* (*Shakespeare in Love*), *Idealnog supruga* (*An Ideal Husband*) te *Ponosa i predrasuda* (*Pride and Prejudice*)⁵² “oživjele tradicionalnu romansu, ali smještajući je u daleku prošlost, romantične vrijednosti vežu se uz protekla vremena koja su izvan dodira sa suvremenim običajima (...) njihovo smještanje u povijest izražava ambivalenciju spram prikazane strasti.”⁵³ Teško se složiti s Grindonom u činjenici da je primarna namjera, odnosno osjećaj koji ovi filmovi komuniciraju, ambivalencija (spram ljubavi). Sušta činjenica da se (iznova i iznova) adaptiraju predlošci Jane Austen, Williama Shakespearea i Oscara Wildea, koji zauzimaju važno mjesto u povijesti književne romantične komedije, više progovara o varijanti nostalgije i bezvremenosti izvjesnih žanrovskih formula i motivskoga repertoara, nego o sukobu skepticizma i vjere u ljubav. Također, o univerzalnosti i primjenjivosti tih (arhetipskih) romantično-komičnih struktura svjedoče i prakse njihove (često vrlo slobodne) reinterpretacije u suvremenim relacijama: primjerice u tinejdžerskim filmovima *Djevojke s Beverly Hillsa*⁵⁴ (*Emma Jane Austen*) i *10 razloga zašto te mrzim*⁵⁵ (Shakespeareova *Ukroćena goropadnica*). Nadalje, Grindon uočava iskaze

⁴⁹ Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, 2011., str. 64.

⁵⁰ Isto, str. 64.

⁵¹ Isto, str. 64.

⁵² Valja primijetiti da film *Ponos i predrasude* žanrovski ne pripada primarno romantičnim komedijama, već romantičnim dramama.

⁵³ Isto, str. 64.

⁵⁴ *Clueless*

⁵⁵ *10 Things I Hate About You*

ambivalencije u *art* romantičnim komedijama, “koje razvijaju žanr u kompleksnijem i tankočutnijem stilu”, a uključuju filmove *Pijani od ljubavi* (*Punch-Drunk Love*), *Stranputica* (*Sideways*), *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) i *Prije sumraka* (*Before Sunset*)⁵⁶. U ovim se primjerima, prema Grindonu, ambigviteta karakterističan za *art* film manifestira u obliku “ambivalentnih osjećaja prema voljenima ili nesigurnosti spram ishoda romanse.”⁵⁷ Druga je tvrdnja u principu na mjestu, ali valja imati na umu da se spomenuti primjeri nalaze na žanrovski skliskom terenu i zapravo ih je teško nazvati romantičnim komedijama: preciznije bi bilo ustanoviti da su prva dva filma primarno dramedije, a druga dva ljubavne drame (s primjesama humora) — iako je Linklaterova trilogija u većoj mjeri obilježena lakoćom i uplivom motiva koji pripadaju domeni romantične komedije. Treća je pak skupina ambivalentnih filmova spomenuta *slacker*—*striver* romana, u kojoj se možda ponajbolje ogleda ideja koju Grindon zastupa: “ovdje uvrnut odnos utjelovljuje ambivalenciju koja izbjegava podržati romansu.”⁵⁸ Drugim riječima, ambivalencija se iskazuje romantičnim ujedinjenjem para s jedne strane te njegovom neuvjerljivošću s druge: na tragu onoga na što aludira Grindon, privlačnost opisanih protagonista (*slackera*) toliko je zagonetna kategorija da filmovi moraju iznalaziti agense ujedinjenja izvan samoga odnosa — primjerice, “*Zalomilo se* rješava ovaj problem trudnoćom.”⁵⁹ Naposljetku, nameće se zaključak da su u Grindonovoj analizi romantične komedije dvijetisućitih postavljene neke zanimljive teze, ali nisu pretjerano detaljno razrađene, odnosno potkrijepljene uvjerljivim brojem primjera (koji pripadaju žanrovskom filmu) — što se posebno odnosi na dio o ambivalenciji. Isto tako, neke važne i popularne romantične komedije datumom izlaska bliske drugima koje Grindon spominje nisu uključene u pregled⁶⁰, što je posebno začudno s obzirom na njihovu brojnost tijekom 2008. i 2009. godine.

Srećom, spomenuti doktorat Chloe Sarah Angyal pokriva reprezentativni uzorak koji uključuje trideset filmova nastalih u periodu od 2005. do 2011. godine i čini najsustavniju analizu romantičnih komedija 21. stoljeća, odnosno strukture osjećaja unutar koje one nastaju. Izlaganje o tom novijem korpusu, koji je kronološki uslijedio neposredno nakon neotradicionalnog ciklusa, u žanrovskim se terminima izravno nastavlja na studije Tamar Jeffers McDonald i Legera

⁵⁶ Isto, str. 64.

⁵⁷ Isto, str. 65.

⁵⁸ Isto, str. 65.

⁵⁹ Isto, str. 65.

⁶⁰ Ovo se pritom ne odnosi samo na spomenute filmove koje analizira McDonald.

Grindona. Teorijsku podlogu doktorata čini rasprava o postfeminističkoj popularnoj kulturi, pri čemu se autorica priklanja definicijama postfeminizma koje iznose Angela McRobbie i Rosalind Gill, odnosno artikulacijama njegovog utjecaja na popularnu kulturu o kojima pišu Diane Negra i Yvonne Tasker⁶¹ te nekolicina drugih autor(ic)a. Angyal u fokus analize smješta tretman moći, roda i seksa u romantičnim komedijama druge polovine 2000-ih te zastupa tezu da se u njima jasno ogleda postfeministička logika. S obzirom na to da ista paradigma donekle oblikuje (kon)tekst romantičnih komedija i u 2010-ima, nužno se ukratko osvrnuti na njezina ključna obilježja koja ističu spomenute autorice (a Angyal ih oprimjeruje nekolicinom filmova). U jednom od najprominentnijih tekstova feminističke kritike postfeminizma, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (2009.), McRobbie definira postfeminizam kao “proces kojim se feministički doprinosi 1970-ih i 1980-ih aktivno i neumorno podrivaju”, pri čemu se neki “elementi feminizma uzimaju u obzir” (poput “vokabulara koji uključuje riječi kao ‘osnaženje’ i ‘izbor’”), “pretvaraju u puno individualističkiji diskurs te se u tom novom obliku uvode kao svojevrsna zamjena za feminizam, posebno u medijima i popularnoj kulturi, ali i državnim ustanovama.”⁶² Angyal parafrazira McRobbie te piše kako je “pod postfeminizmom rodna jednakost okarakterizirana kao *fait accompli*”⁶³: drugim riječima, kolektivna feministička nastojanja u suvremenom su svijetu nepotrebna, dapače, suvišna. Figura (suvremene) feministkinje u svjetlu nove paradigme zadobiva negativan predznak — ona postaje oličenje pretjerane političke korektnosti i sitničavosti — *feminist killjoy*. Nadalje, u knjizi *What a Girl Wants?: Fantasizing the reclamation of self in postfeminism* (2009.) Negra objašnjava kako se “karikiranjem, iskrivljavanjem i (često namjernim) pogrešnim tumačenjem političkih i društvenih ciljeva feminizma, postfeminizam koristi poimanjem feminizma kao rigidnog, ozbiljnog, anti-seksualnog i anti-romantičnog, teškog i ekstremnog”, dok “postfeminizam nudi užitak i utjehu (ponovnog) prisvajanja identiteta koji nije zakompliciran rodnom politikom, postmodernizmom ili institucionalnom kritikom. Taj se široko rasprostranjen i vrlo kontradiktoran termin prikazuje kao da je zdravorazumski i prezentira se kao zadovoljavajuće umjeren, nasuprot “vrištavom” [op.a., u originalu: “shrill”] feminizmu.”⁶⁴ Uglavnom parafrazirajući McRobbie,

⁶¹ V. u: Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power in the Postfeminist Romantic Comedy*, doktorski rad, Sydney: The University of New South Wales, 2014., str. 10-48.

⁶² Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London: SAGE Publications Ltd, 2009., str. 11.

⁶³ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 12.

⁶⁴ Diane Negra, *What a Girl Wants?: Fantasizing the reclamation of self in postfeminism*, London; New York: Routledge, 2009., str. 2.

Angyal ističe nekoliko ključnih mehanizama karakterističnih za postfeminizam: među ostalima, tzv. postfeminističku maskeradu i preventivnu ironiju. U najkraćim crtama, prvi se pojam oslanja na teorijske koncepte Jacquesa Lacana, Judith Butler, Mary Ann Doane i Joan Riviere te Foucaultovu ideju dvostrukog vezivanja subjektiviteta, preko kojih McRobbie objašnjava “distinktivan modalitet preskriptivnog femininog djelovanja.”⁶⁵ Prema McRobbie, koju na istom mjestu djelomično citira i Angyal, postfeministička maskerada je “novi oblik rodne moći koji rearanžira heteroseksualnu matricu kako bi ponovno osigurao opstojnost patrijarhalnog zakona i maskuline hegemonije, ali ovoga puta posredstvom ironične, kvazifeminističke zasjede zaodjenute u ruho ženstvenosti.”⁶⁶ Obje autorice naglašavaju kako se takva agenda ogleda u različitim aspektima suvremene kulture, posebno u presudnoj ulozi “mode, šminke i dijete” u popularnoj kulturi⁶⁷, odnosno “novom režimu samousavršavanja (tj. samoupotpunjenja)”⁶⁸. Holivudska romantična komedija tako je tek jedno od područja u kojima se ogledaju reperkusije postfeminističke maskerade: Angyal zaključuje kako se u trima filmovima koje je detaljnije analizirala (*Gola istina* (*The Ugly Truth*), *Veza bez obveza* (*Friends With Benefits*) i *Preboljeti Sarah Marshall*) “potjera za moći u obliku ekonomske neovisnosti predstavlja kao korozivna za feminitet i maskulinitet, kao i za sreću žena i muškaraca”⁶⁹. Također, u filmu *Veza bez obveza*, “likovima je dopušteno da istraže alternative rodnoj hijerarhiji, specifično braku (...) ali one se u konačnici prikazuju kao neodržive i nepoželjne u odnosu na žanrovski tradicionalan “sretan završetak” — brak te restabilizaciju i održavanje rodne hijerarhije.”⁷⁰ Iako je lik Abby Richter iz *Gole istine* savršen primjer, znak jednakosti između iznimno ambiciozne, uspješne, profesionalno orijentirane žene i *control freakuše* koja je toliko otuđena od realnosti izvan poslovne sfere (odnosno od vlastite “ženstvenosti”) da nije u stanju ostvariti zadovoljavajuć ljubavni odnos postavlja se i u brojnim drugim romantičnim komedijama istoga perioda. Uz Margaret Tate (*Prisila na brak* (*The Proposal*)), koju spominje i Angyal, takav je slučaj, primjerice, s likovima Lauren Harris (*Razmišljaj kao muškarac* (*Think Like a Man*)), koja se tipski označuje kao “The Woman Who Is Her Own Man”; Amandom Woods (*Ljubav i praznici* (*The Holiday*)), prezaposlenom ženom koja (doslovno) ne može plakati sve dok zakratko ne izgubi pravu sreću (Grahama) koju je upoznala na odmoru i

⁶⁵ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, 2009., str. 59.

⁶⁶ Isto, str. 64.

⁶⁷ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 20.

⁶⁸ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, 2009., str. 63.

⁶⁹ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 21-22.

⁷⁰ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 22.

Nancy Tremaine (*Začarana (Enchanted)*), sporednim ženskim likom koji se (“McDreamyju”) pokazuje nezanimljivim u odnosu na raspjevanu infantilnu princezu, a pravu sreću i “sretan završetak” nalazi tek u fantastičnom izmještanju iz suvremenoga New Yorka u animiranu bajkovitu Andalasiu — gdje se, ni manje ni više, odmah udaje za blesavog princa. Drugi je istaknuti postfeministički mehanizam preventivna ironija, koja se redovito pojavljuje u romantičnim komedijama i često manifestira kao ironični seksizam. Angyal piše kako “ovakva ironija ima specifičnu funkciju: ona cijepi i izolira postfeminističku popularnu kulturu od optužbi za seksizam ili antifeminizam” te citira Gill: “u postfeminističkoj medijskoj kulturi ironija je postala način na koji se ‘može imati oboje’; izraziti seksistički, homofobni ili drugačije neprihvatljiv sentiment u ironiziranoj formi, a istovremeno tvrditi da se to nije zapravo ‘mislilo’.”⁷¹ Ono što sve spomenute autorice ističu je činjenica da je teško kritizirati proizvode postfeminističke kulture koji se služe ovim ironijskim obrambenim mehanizmom, a da se ne potvrdi stereotip feminističke gnjavatorice, odnosno *killjoyja*. Isto tako, u brojnim se primjerima romantične komedije ironičan stav protagonistkinja već sam po sebi prikazuje kao svojevrsan obrambeni mehanizam: ispod ironičnoga oklopa redovito se krije ogromna žudnja za heteronormativnim brakom, što je sasvim naturalizirano, a činjenica da je ta želja neutažena često čini junakinje histeričnima ili još većim *control freakušama*. Angyal oprimjeruje postfeminističku ironiju spomenutim filmovima *Veza bez obveza* i *Gola istina*, pri čemu u potonjem primjeru protagonistkinja zadržava ironičan stav oko “Mikeovog *makeovera* njezinog života — njezine odjeće, kose, društvenog i seksualnog ponašanja”, a istovremeno u seksističkom projektu od početka sudjeluje i na njega u potpunosti pristaje: “svojim izborom, naglašava film”⁷². Sličan se ironijski obrambeni mehanizam (u oba smisla) pojavljuje u brojnim drugim romantičnim komedijama, primjerice u spomenutom filmu fantastičnoga prijevoda *Žauvijek djeveruša, nikad nevjesta* — zanimljivo, ponovno s Katherine Heigl u glavnoj ulozi. Još je jedan aspekt postfeminizma koji je neizbježno spomenuti njegova premreženost s neoliberalnom ideologijom, a dva koncepta prema Rosalind Gill i Christini Scharff rezoniraju na “barem tri nivoa: prvo, i najšire, čini se da su oba strukturirana strujom individualizma koji je gotovo u potpunosti zamijenio pojmove društvenosti ili političnosti, ili ikakve ideje o individuama koje su podložne pritiscima, ograničenjima ili utjecajima bilo čega izvanjskoga njima samima. Drugo, razvidno je da autonoman, proračunat i samoregulirajući subjekt neoliberalizma snažno podudara s aktivnim subjektom postfeminizma, koji slobodno bira i preobražava se [op.a., u originalu: self-

⁷¹ Isto, str. 33.

⁷² Isto, str. 132.

reinventing] (...) treća poveznica mogla bi implicirati da je ta sinergija još značajnija: u popularnim kulturnim diskursima (...) žene su te koje se p(r)oziva da upravljaju sobom, da se discipliniraju.”⁷³ Autorice zaključuju da se “u mnogo većoj mjeri nego od muškaraca, od žena zahtijeva da rade na sebstvu i transformiraju ga, da reguliraju svaki aspekt svoga ponašanja i da prezentiraju sve svoje postupke kao slobodno odabrane” te se pitaju “je li moguće da je neoliberalizam uvijek već orođen, a da su žene konstruirane kao njegovi idealni subjekti?”⁷⁴ Iako Angyal vezu neoliberalizma i postfeminizma tek usputno oprimjeruje nekim filmovima poput *Dok nas jackpot ne rastavi* (*What Happens in Vegas*) i *Njemu baš i nije stalo* (*He's Just Not That Into You*)⁷⁵, a sporadično se pojavljuju i filmovi koji se eksplicitno bave problematikom (i užiticima) konzumerizma (*Tajni snovi jedne šopingholičarke* (*Confessions of a Shopaholic*)), nužno je napomenuti kako se ta sinergija toliko snažno ogleda u većini romantičnih komedija 21. stoljeća da se uzima zdravo za gotovo, odnosno šavovi u tom smislu često uopće nisu vidljivi. Neoliberalni svijet u tim filmovima funkcionira kao potpuno prirodan, organski ambijent — primjerice, sudjelovanje likova u hipertrofiranoj potrošačkoj kulturi i njihova novčana likvidnost manifestiraju se na svakom koraku — na ulicama, u uredima, dućanima, stanovima, kućama. O načelima samoregulacije, odnosno *samousavršavanja* o kojemu piše McRobbie, svjedoči već vanjština junakinja romantičnih komedija, koje redovito izgledaju kao da su upravo izašle iz nekog salona za uljepšavanje (svega). Isto tako, u postfeminističkom su ciklusu romantične komedije još uvijek prilično neosjetljive po pitanju klase, a izgled likova i njihovih domova i dalje odaje dojam idealnih prikaza, odabranih i preuzetih iz sjajnih *lifestyle* časopisa. Nadalje, niz primjera potvrđuje ideju o tome da društveni pritisak i ograničenja nemaju odveć determinirajuć učinak na mogućnosti pojedinca — životne prilike individue u svakom se smislu mogu dramatično promijeniti, a blještava sreća dohvatiti — ona to samo mora odlučiti. Zanimljivo je u tom kontekstu spomenuti da je samo u romantičnim komedijama moguće imati lukrativan posao poput Paulinog u filmu *Kod kuće je najljepše*⁷⁶ (iseljavanje muškaraca iz roditeljskog doma

⁷³ Rosalind Gill, Christina Scharff, *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011., str. 7.

⁷⁴ Isto, str. 7.

⁷⁵ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 30.

⁷⁶ *Failure to Launch*

elaboriranim procesom zavođenja) ili Hitchevog u filmu *Hitch — doktor za ljubav*⁷⁷ (doktor za ljubav⁷⁸).

Naposljetku, valja se složiti sa zaključkom Chloe Angyal i činjenicom da većina romantičnih komedija u periodu između 2005. i 2011. godine zrcali postfeministički senzibilitet. Spomenuto je da je novi žanrovski ciklus, koji autorica naziva postfeminističkim⁷⁹, kronološki uslijedio nakon neotradicionalne romantične komedije, na koju se, uz *screwball*, snažno oslanja i na tematskoj razini⁸⁰ (nekoliko je puta naglašeno da je izrazita (auto)referencijalnost jedna od osnovnih karakteristika žanra). Era *screwballa* 30-ih i 40-ih godina često se naziva *zlatnim dobom* holivudske romantične komedije, a kao “prvi veliki ciklus žanra, postavio je narativne temelje i oformio mnoge od žanrovskih konvencija kojih se suvremene romantične komedije još uvijek pridržavaju”⁸¹. Angyal ističe kako i postfeministički ciklus preuzima mnoge narativne preokupacije *screwballa*, “uključujući podzaplet “bitke spolova” (*Gola istina, Prisila na brak*), nasilje među ljubavnicima (*Lovac na glave (The Bounty Hunter), Dok nas jackpot ne rastavi*) i ujedinjenje otuđenih ljubavnika (*Seks i grad, Što je novo s Morganima? (Did You Hear About the Morgans?)*)”⁸² Uz spomenute primjere, početni antagonizam među protagonistima, kroz više ili manje inspiriran proces kontinuiranog prepiranja, vodi do ujedinjenja para na kraju filmova *Pisma Juliji (Letters to Juliet)*, *Cure biraju (Leap Year)* i *Žauvijek djeveruša, nikad nevjesta* (posljednja dva završavaju prikazom upravo vjenčanih junaka). Utjecaj neotradicionalnog ciklusa Angyal iščitava primarno u dvama elementima. Prvo, oba se ciklusa postavljaju “ambivalentno, a često i otvoreno hostilno” prema ženama orijentiranim na karijeru, posebno ako su neudane, pri čemu se u postfeminističkom

⁷⁷ *Hitch*

⁷⁸ Film započinje problematičnim monologom u *off-u*: “Basic principles: no woman wakes up saying, “God, I hope I don't get swept off my feet today!” Now, she might say, “This is a really bad time for me,” or something like, “I just need some space,” or my personal favorite, “I'm really into my career right now.” You believe that? Neither does she. You know why? Because she's lying to you, that's why. (...) She doesn't want to hurt your feelings. What else she going to say? She doesn't even know you... yet. Luckily, the fact is that just like the rest of us, even a beautiful woman doesn't know what she wants until she sees it, and that's where I come in. My job is to open her eyes. Basic principles: no matter what, no matter when, no matter who... any man has a chance to sweep any woman off her feet. He just needs the right broom.”

⁷⁹ Angyal objašnjava da su Alexia L. Bowler i Lauren J. Thompson koristile termin ‘postfeministička romantična komedija’, odnosno identificirale novi ciklus prije nje, ali naglašava kako njezin doktorat čini njegovu prvu ekstenzivnu analizu (V. u: Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 42-43.)

⁸⁰ Isto, str. 49.

⁸¹ Isto, str. 91.

⁸² Isto, str. 103.

ciklusu prikazuju kao “emocionalno zakržljale i odbojne [op.a., u originalu: unlikeable]”⁸³, o čemu je već bilo riječi. Drugo, u oba se ciklusa inzistira na romantičnom spajanju likova do kraja filma, “bez obzira na to koliko se ti parovi čine inkompatibilnima” (autorica spominje kako je jedini film u kojemu protagonisti ne završavaju zajedno *Prekid (The Break-Up)*⁸⁴, čega se dotiče i Grindon. Ključnu pak razliku među ciklusima Angyal vidi u naglasku koji postfeministička romantična komedija stavlja na seks, posebno onaj neobavezan izvan monogamne veze (iako narativ njome ipak redovito završava).⁸⁵ Ležeran seks najčešće se tematizira u dvama karakterističnim (pod)zapletima, koje dijeli značajna distinkcija. Prvi uspostavlja neobaveznu dinamiku među protagonistima: pri početku filmova *Veza bez obveza (Friends With Benefits)* i *Samo seks (No Strings Attached)*, koje spominje i Angyal, glavni likovi sporazumno označavaju svoj odnos kao *prijateljski s povlasticama*, međutim, kako radnja odmiče, razvijaju uzajamne romantične osjećaje, a priča je naposljetku ipak zaključena konvencionalnim sretnim završetkom (iako ne brakom). Nužda da ležeran odnos postane ozbiljan, monogaman i emocionalno predan, što je u početku nemoguće zbog “manjkavosti”⁸⁶ protagonista, ovdje je postavljena u prvi plan. Također, ženski i muški glavni lik prolaze kroz sličnu osjećajnu tranziciju (barem u prvom primjeru) i prikazani su otprilike jednako kompleksno. Druga (pozamašnija) skupina uključuje filmove u kojima jedan od protagonista prakticira niz ležernih odnosa, koji uglavnom podrazumijevaju samo seks (na jednu noć) — naravno, arhetip *playboyja*⁸⁷ gotovo isključivo utjelovljuju muškarci. Karakterističan tijek radnje, u slučaju podzapleta s takvom premisom, odvija se prema modelu: upoznavanje gledatelja s protagonistom, redovito uz montažu njegovih brojnih seksualnih *pohoda*; upoznavanje/ponovno prepoznavanje protagonista i One Prave, koja ga u početku obično odbija; protagonist, pod magičnim utjecajem konvencija romantične komedije, odjednom osjeća snažnu potrebu za vječnom predanošću i osvajanjem junakinje, koja je i dalje skeptična; nizanje pokušaja udvaranja i dokazivanja spremnosti junaka za Pravu ljubav; velika gesta i sretan završetak u monogamnoj vezi (najčešće braku). Varijacije na temu ove formule, koja je postala uvriježenim tipom *romcom* zapleta (a vuče utjecaje iz seks komedije 50-ih i 60-ih i neotradicionalne produkcije), pojavljuju se, među ostalim, u filmovima *Sve moje bivše (Ghosts of*

⁸³ Isto, str. 109-10.

⁸⁴ Isto, str. 110.

⁸⁵ Isto, str. 110.

⁸⁶ U filmu *Veza bez obveza* Dylan se proglašava “emocionalno nedostupnim”, a Jamie “emocionalno oštećenom”.

⁸⁷ Motivski repertoar koji prati figuru *playboyja* redovito uključuje spomenute modernističke *bachelor padove*, zavodljivu glazbu Ala Greena, skupe košulje i mišićava torza.

Girlfriends Past), *Kako ukrasti nevjestu* (*Made of Honor*) i *Lovci na djeveruše*. Connorova, Tomova i Johnova transformacija iz *fuckboyja* u (implicitno) vjernog i predanog romantičnog partnera ovdje se prezentira kao analogna odrastanju iz dječaka u muškarca, a objektifikacija i neobazrivost spram ogromnog broja žena uglavnom se pripisuje zaigranosti i/ili se predstavlja kao posljedica odbacivanja u prošlosti te ne čini likove odbojnijima, već poželjnijima. Ovi su potajni mučenici — potiskivači strahovitih trauma poput jednoga “ne” iz tinejdžerskih dana — naizgled nedostižni trofeji čijeg je srca vrijedna samo ozbiljna, pristojna, beskrajno strpljiva i tolerantna žena (koja osim žudnje za protagonistom nema posebnih problema ni neuroza). Iako figura (pre)samopouzdanog *igrača* čini jedan od tipičnih prikaza maskuliniteta, druga polovina dvijetisućitih u većoj je mjeri obilježena muškim likovima koji odstupaju od konvencionalnih virilnih i mačističkih identiteta. U tom je smislu zamjetan porast broja senzibilnijih, samokritičnijih i emocionalno otvorenijih junaka, koji predstavljaju otklon od alfa-mužjaka na vizualnoj i karakternoj razini. S jedne strane, to su likovi poput Toma iz indie (rock) romantične komedije *(500) dana ljubavi* (*(500) Days of Summer*) i Matta Flamhaffa iz filma *Od klinke do komada* (*13 Going on 30*), a s druge spomenuti *protagonisti-slackeri* okruženi čoporom sličnih prijatelja tzv. *apatawijanskog* kanona — koji čini dominantu *homme-coma* kasnih dvijetisućitih. Također, Angyal piše kako je žanr nakon 2008. godine obilježen “trendom ‘značajne’⁸⁸ muške golotinje”⁸⁹, dapače, njezina je “analiza pokazala kako je u postfeminističkom ciklusu holivudske romantične komedije izglednije da će se muškarci, a ne žene, pojaviti goli”⁹⁰. Autorica dijeli pojavu ‘značajne’ muške golotinje u dvije kategorije: “prva prikazuje muškarca u pitanju kao ranjivog i posrnulog — golog, umjesto nagog”, a “druga je ona golotinja koja služi seksualizaciji muškarca u pitanju”⁹¹, pri čemu su u prvu skupinu smjestivi likovi koje utjelovljuju Jay Baruchel, Seth Rogen i Jason Segel, a u drugu uglavnom mišićavi likovi, odnosno glumci poput Ryana Goslinga i Ryana Reynoldsa. U slučaju filmova *Preboljeti Sarah Marshall*, *Žalomilo se* i *Jednostavno savršena* u pitanju je golotinja prve kategorije, koju Angyal vidi kao “simptomatičnu za postfeminističko poimanje roda”, odnosno, preciznije, kao simboličku reprezentaciju ideje o “šteti koju feminizam nanosi rodnoj hijerarhiji i tradicionalnim koncepcijama američkog maskuliniteta.”⁹² Golotinja je ovdje

⁸⁸ ‘Značajna’ podrazumijeva veći stupanj golotinje od obnaženog torza, obično gotovo potpunu nagost.

⁸⁹ Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power*, 2014., str. 140.

⁹⁰ Isto, 145.

⁹¹ Isto, str. 146.

⁹² Isto, str. 148.

izjednačena s ranjivošću⁹³, tj. identitetskom dezorijentiranošću muškarca u zadanim društvenim okolnostima. Uzme li se u obzir način na koji tretira naslovnu (anti)junakinju, odnosno kažnjava je za prevaru junaka u svakom smislu (primarno emocionalnom i profesionalnom) i to u ekstremnim razmjerima, *Preboljeti Sarah Marshall* svakako je problematičan, o čemu piše i Angyal, koja film čvrsto smješta unutar postfeminističkog okvira s perfidnim ciljem održanja konvencionalnih, hegemonijskih rodni struktura. Iako se većim dijelom slažem sa zaključcima njezine analize, smatram neke elemente filma, poput dimenzije Peterove patnje i količine njegovog neutješnog ridanja, osvježavajuće zanimljivima. Generalno uzevši, pojava “ljudskih” i “običnijih” protagonista s kojima se muškoj publici (valjda) lakše poistovjetiti može se, s jedne strane, promatrati kao pozitivan pomak od ustaljenih žanrovskih prikaza arogantnih i (pre)privilegiranih *mačo* muškaraca. S druge strane, moraju li gotovo svi noviji protagonisti biti dezorijentirani šašavi *luzeri* i/ili *geekovi*? Također, gdje su žene *geekovi*? Prikazi ženskosti u *homme-comovima*, *apatovskim* i drugim, uglavnom se svode na ustaljene seksističke tipove: plošni “ideal” oblikovan (*geekovskim*) *male gazeom*, *control freakušu*, *Manic Pixie Dream* djevojku, kučku, opuštenu *faličnu djevojku* (koju opisuje McRobbie), ženu koja prigovara itd.

Na kraju ovoga poglavlja, valja napomenuti kako je kultura romantične komedije u dvijetisućitima itekako prisutna, popularna i lukrativna. Postfeministički ciklus do 2011. čini pozamašan korpus heterogenih filmova, koji odr(a)žavaju mnoge konvencije i poznate motive uspostavljene u prijašnjim žanrovskim etapama karakteristično visokom razinom (auto)referencijalnosti. Istovremeno, uvodi se niz novih društveno uvjetovanih motiva i situacija, analognih srednjostrujaškom postfeminističkom senzibilitetu 21. stoljeća — koji se sjajno uklopio u razmjerno strog raster žanrovskih konvencija romantične komedije. S obzirom na kvantitetu i dinamiku produkcije, dvijetisućite čine vrlo sretno razdoblje za žanr: optimističan period prepun mogućnosti, romantičnu komediju kojoj se ne nazire kraj. Međutim, nedugo nakon prijelaza u 2010-e dogodila se neka vrsta kraja i uslijedila komplicirana priča koja otkriva što se nalazi s onu stranu sretnoga završetka.

⁹³ Isto, str. 149.

3. Suvremena romantična komedija: 2010-e

3.1. Propast romantičnih komedija?

“It was not that long ago when romantic comedies were a reliable date night staple at the box office. It was a carefree, frothy time, when Julia, J. Lo, Kate, Katherine, Sandra, and Reese could show up onscreen, meet cute with just about any handsome male specimen, and pull in seven figures.”⁹⁴

Kada bi romantična komedija bila protagonistkinja filma koji se bavi njezinim životom u periodu od 2011. do 2018. godine, vrlo je upitno o kojem bi se žanru radilo. Međutim, sa sigurnošću se može utvrditi da bi u pitanju bio nastavak vrlo popularnog i voljenog (iako u nekim aspektima problematičnog) filma koji je zaključen konvencionalnim sretnim završetkom. Mnoštvo ljudi željno bi iščekivalo datum izlaska, nestrpljivo osvježavalo internetske portale u nadi za novostima o novim licima i povratnicima, gutalo kompilacije najromantičnijih trenutaka iz prvoga dijela i križalo dane na kalendaru velikim crvenim markerom — kadli bi se, napokon, pojavila — *Romantična komedija: ukleto dijete*. Film bi započeo s radnjom negdje u 2011. godini — kada je *fandom* još uvijek udobno smješten pred velikim i malim ekranima, sretno otvara kante sladoleda i udiše miomiris novopečenih kokica s maslacem, sa smješkom punim nade na licu. Kako film odmiče, publika se sve intenzivnije počinje nervozno meškoljiti po naslonjačima, hrana je uglavnom odložena ili bačena: neki od gledatelja su zaspali, a najrevniji fanovi netremice gledaju u ekran i prate sedam godina dugačak film sa zbunjenim grimasama na licu — pritom neodoljivo podsjećaju na ispuhane balone. Kino dvoranama i prigušenim dnevnim boravcima vlada atmosfera sveopćeg razočaranja. Naime, *Romantična komedija: ukleto dijete* uopće nije romantična komedija — s obzirom na to da se radi o narativu nakon sretnoga završetka, ona je postala dramedija — a likovi proživljavaju krizu 2010-ih godina: opterećeni mnogim problemima, blijedo oponašaju mlađe verzije sebe, umjesto motora kupuju pametne telefone i/ili su pak posve dezorijentirani i nemaju pojma što uopće žele od sebe, romantičnih odnosa i života. Iako je većina likova doživjela takvu sudbinu, postoji i nekolicina onih čije su priče nastavljene na

⁹⁴ Claude Brodesser-Akner, *Can the Romantic Comedy Be Saved?*, 2012., <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html> (pregledano 10. listopada 2018.)

originalne i zanimljive načine koji su uspjeli oživjeti uzbudljive leptiriće u trbuhu karakteristične za prvi film. Što, dakle, čini siže tog fiktivnog filma, odnosno realnog stanja žanra u 2010-ima? Prije svega, nužno je istaknuti da je u ovome periodu snimljeno izrazito malo punokrvnih romantičnih komedija. Ugrubo, ako se kvaliteta ne uzima u obzir, riječ je o tridesetak naslova, pri čemu su kroz sito propušteni tinejdžerski filmovi i nekoliko primjera koji plešu po žanrovskim marginama. Vrlo je malo filmova toga korpusa postalo popularnim komercijalnim hitovima — po parametru odlične zarade (u Americi) ističu se tek neki, poput *Kaosa u glavi* (*Trainwreck*) iz 2015. i ovogodišnjih *Suludo bogatih Azijaca* (*Crazy Rich Asians*)⁹⁵. Također, o većini tih filmova nije se naročito mnogo pisalo — njihove junakinje i junaci uglavnom su prošli nezapaženo ili uz tekstualne ekvivalente slijezanja ramenima — moguće je istaknuti tek nekoliko iznimaka, kao što su spomenuta dva hita. Generalno uzevši, čini se kako je romantična komedija 2010-ih u značajnoj mjeri izgubila polet koji je imala u prethodna dva desetljeća (iako se nazire neka vrsta novog zamaha u 2018., o čemu će još biti riječi). Autori nekoliko zanimljivih internetskih tekstova, redovito dramatičnih naslova poput *Can the Romantic Comedy Be Saved?*⁹⁶, *R.I.P. Romantic Comedies: Why Harry Wouldn't Meet Sally in 2013*⁹⁷ i *The big Hollywood romantic comedy is dead — here's what happened to it*⁹⁸, iznose vrlo uvjerljive teorije zašto je tome tako. Claude Brodesser-Akner, novinar portala *Vulture*, proveo je istraživanje o mogućim razlozima zastoja žanra (riječ je o tekstu iz 2012. godine) te nakon niza intervju s akterima struke zaključio kako “upravitelji filmskih studija krive publiku i zvijezde, redatelji i producenti krive studije i publiku, a agenti krive svoje klijente.”⁹⁹ Iz njihovih je izjava moguće izdvojiti nekoliko ključnih razloga koji su u izvjesnoj mjeri zaslužni za problem. Prvi se odnosi na teoriju da priroda i dinamika udvaranja kakvu prikazuju romantične komedije naprosto ne odgovara stvarnim iskustvima u 2010-ima: nova generacija (milenijalaca) drugačije doživljava koncepte prave ljubavi i braka, što se redovito potvrđuje statistikama. Brodesser-Akner primjećuje kako se “teoretiziranje o svakoj “romantici

⁹⁵ *Kaos u glavi* smjestio se na 28. mjesto američkog *box officea* 2015., s ukupnom zaradom od 110 212 700 dolara, a *Suludo bogati Azijci* na 10. mjesto ovogodišnje ljestvice, s dosadašnjom zaradom od 159 827 461 dolara — što čini izniman komercijalni uspjeh za romantičnu komediju u dvijetisućitima. Ovi podaci preuzeti su sa stranice *Box Office Mojo* (<https://www.boxofficemojo.com/>) (pregledano 10. listopada 2018.)

⁹⁶ V. u: Claude Brodesser-Akner, *Can the Romantic Comedy Be Saved?*, 2012., <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html> (pregledano 10. listopada 2018.)

⁹⁷ V. u: Tatiana Siegel, *R.I.P. Romantic Comedies: Why Harry Wouldn't Meet Sally in 2013*, 2013., <https://www.hollywoodreporter.com/news/rip-romantic-comedies-why-harry-634776> (pregledano 10. listopada 2018.)

⁹⁸ V. u: Jason Guerrasio, *The big Hollywood romantic comedy is dead — here's what happened to it*, 2017., <https://www.businessinsider.com/why-movie-studios-no-longer-make-romantic-comedies-2017-8> (pregledano 10. listopada 2018.)

⁹⁹ Claude Brodesser-Akner, *Can the Romantic Comedy Be Saved?*, 2012., <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html> (pregledano 10. listopada 2018.)

kao mrtvoj” ipak pokazuje manjkavim kada se uvidi kako melodramskim ljubavnim pričama ide sasvim dobro.”¹⁰⁰ S autorom se valja složiti, međutim, neminovno je da generacija milenijalaca (odnosno, novih protagonista romantičnih komedija) nosi svoje specifičnosti — u ovom kontekstu primarno u načinima na koje se ostvaruje komunikacija — što se pak odražava u žanru. Zasad je dovoljno napomenuti kako su neki ustaljeni romantični elementi iz dvijetisućitih neporecivo smijenjeni (zbog generacijskog faktora). Drugi istaknuti problem leži u činjenici da “nova generacija zvijezda nije voljna glumiti u romantičnim komedijama”¹⁰¹, kako govori jedan intervjuirani agent — što je prilično nezahvalno, s obzirom na to da je žanr oduvijek vrlo snažno obilježen kult(ur)om zvijezda. Jedan od ključnih izvora užitka u kulturi romantične komedije leži u ugodnoj spoznaji da publika zna što je čeka: ponavljanje strukture, stalnih motiva, sretnoga završetka i poznatih lica — koja nerijetko utjelovljuju tipski slične karaktere. Izostanak karizmatičnih *romcom* zvijezda, poput Hughja Granta i Julie Roberts, u tom je smislu zasigurno (o)značio korak unatrag za žanr. Treća skupina razloga odnosi se na financijsku (ne)isplativost romantičnih komedija: naime, većina nije pogodna za serijalizaciju, odnosno vrlo je neizgledno da će postati unosni *blockbusteri*. Za razliku od beskrajnog lukrativnog nizanja *Marvelovih* i *DC-jevih* produkcija, u kojima se svakim krajem otvaraju novi počeci u savršenom suglasju sa žanrom, romantična se komedija uglavnom ne pronalazi u pričama nakon sretnoga završetka¹⁰². Nadovezivo na tu dimenziju, Brodesser-Akner spominje kako, u kontrastu s “osjetilno pretrpanim *blockbusterima* koje je nužno gledati na velikom ekranu”, “romantičnim komedijama ne trebaju multipleksi, posebno u vrijeme rekordno vrtoglavog porasta cijena karata (...) gledatelji znaju da će veći užitak i odraz romantike izvući gledajući jedan od tih filmova kod kuće, ušuškani na kauču, nego što bi dobili plaćanjem velikih iznosa za odlazak u prekrzano kino, puno vrlo neprivlačnih [op.a., u originalu: un-sexy] ambijentalnih zvukova slanja poruka, proždirača *nachosa* i glasnih komentatora.”¹⁰³ S jedne strane, akcija koja se izvodi u prosječnoj romantičnoj komediji, za razliku od *Bitke pet vojski* i sličnih spektakla, još uvijek se ne prikazuje u 4D formatu, iz očitih razloga. S druge strane, ikonografija popularne kulture jasno ukazuje na to da se ritual konzumacije romantičnih komedija odvija primarno u privatnoj, odnosno kućnoj sferi, a stereotip gledanja na kauču, uz kantu sladoleda ili brze hrane, u romantičnim se komedijama

¹⁰⁰ Isto

¹⁰¹ Isto

¹⁰² Uz nekoliko iznimaka, poput filmova o Bridget Jones (pri čemu nije naodmet napomenuti kako, za razliku od filmskih adaptacija, Mark Darcy nije preživio u posljednjoj knjizi).

¹⁰³ Claude Brodesser-Akner, *Can the Romantic Comedy Be Saved?*, 2012., <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html> (pregledano 10. listopada 2018.)

kontinuirano osnažuje. Posljednji faktor “otuđenja romantične komedije” koji se redovito spominje u internetskim predjelima jest svojevrsno izmještanje publike u druge žanrove. Primjerice, jedan od upravitelja filmskih studija intervjuiranih za spomenuti tekst smatra da su romantične komedije “zamijenjene *broad* komedijama, začinjanim s malo romantike”¹⁰⁴, s čime se teško u potpunosti složiti, ali u nekoj je mjeri vjerojatno točno. Ciljajući na nešto drugačiji zaključak, scenaristica Elizabeth Meriwether piše kako filmski “studiji trenutno proizvode *buddy* komedije ili *ensemble* komedije, u kojima dvoje ili više ljudi istoga roda postaje prijateljima i zajednički rješava neki problem”, a “ljubavna je priča možda ubačena, ali uvijek kao usputna pomisao.”¹⁰⁵ Melissa McCarthy postala je zaštitnim licem ženske *buddy* komedije 2010-ih, a s obzirom na to da se radi o “žanru koji su većim dijelom monopolizirali muškarci”, Meriwether komentira kako je odluka da nijednoj od junakinja filma *Specijalne agentice* [*The Heat*] “nije pridodan ljubavni podzaplet odvažna i, na svojevrsan način, revolucionarna” te zaključuje kako ju je “publika svesrdno prihvatila.”¹⁰⁶ Nadalje, utvrđuje kako “nikada dosad nismo imali toliko suludo nadarenih ženskih zvijezda u komediji, koje rade filmove koji zarađuju novac” te jedan od razloga njihovog odustanka od romantičnih komedija vidi u činjenici da se “sada ženskim komičarkama otvaraju prilike da rade filmove koji nemaju nikakve veze s ljubavlju.”¹⁰⁷ Sudeći prema kvantiteti i kvaliteti produkcije u 2010-ima te izjavama brojnih aktera filmske industrije, čini se kako je žanr romantične komedije u posljednjih desetak godina snažno stigmatiziran: pitanje je li takav status posljedica navedenih i drugih razloga ili njihov uzrok, međutim, ostaje više-manje otvorenim. Iako je iznimno pozitivno da (mlade) glumice više, uvjetno rečeno, *ne moraju* koristiti romantičnu komediju kao odskočnu dasku karijere, odnosno da su žene u posljednjem desetljeću napokon zauzele ravnopravnije (ili čak nadmoćno) mjesto u komedijama koje nisu (nužno/primarno) romantične, šteta je da se nove i svježije dimenzije humora, kao i akumulirani talent, nisu odrazili i u filmskom žanru romantične komedije (u toliko značajnoj mjeri). Oznaka *filmskoga* žanra ovdje je dodatno naglašena zbog činjenice da se romantična komedija u 2010-ima velikim dijelom preselila u televizijski i internetski kontekst, odnosno serije. Preciznije, *inovativna, suvremena i autorefleksivna* romantična komedija ondje se premjestila i dodatno izmiješala s drugim žanrovima. Iako ovdje primarno mislim na serije u kojima je romantično

¹⁰⁴ Isto

¹⁰⁵ Liz Meriwether, *Sex Is Funny. Love Is Funny. So Where Are All Our Great Romantic Comedies?*, 2016., <https://www.thecut.com/2016/09/where-are-all-the-great-new-romantic-comedies.html> (pregledano 11. listopada 2018.)

¹⁰⁶ Isto

¹⁰⁷ Isto

komični tek jedan od podzapleta, pri čemu i sama serijalizacija, naravno, nosi vlastite specifičnosti, može se zaključiti kako upravo one vode progresivnu riječ po pitanju suvremenih transformacija žanra. U odnosu na filmsku romantičnu komediju, žanr sporije i postupnije promjene, izvjesne serije u svoje narative uključuju mnogo širi dijapazon identiteta (i to u svakom mogućem smislu), generalno su inkluzivnije, eksperimentalnije po pitanju motivskog repertoara i humora te, naposljetku, podrobnije pri seciranju likova (što se nekim dijelom može pripisati formatu). Odličan je primjer takve serije, koja se može nazvati i dekonstrukcijom romantične komedije, *Crazy Ex-Girlfriend* (glavne) glumice i kreatorice Rachel Bloom¹⁰⁸. Daleko od toga da je pitanje romantične komedije u domeni serija riješeno idealno, a u filmskoj potpuno loše, ali nemoguće je ne zamijetiti znatan raskorak među dvama svjetovima: potonji je u 2010-ima obilježen generalnom dezorijentiranošću u suvremenom kontekstu i čini se kako nikako ne uspijeva pronaći svoje mjesto, odnosno aktivno pratiti i stvarati nove trendove u popularnoj kulturi.

¹⁰⁸ Uz *Crazy Ex-Girlfriend*, sa žanrom romantične komedije na inovativne načine pregovaraju i serije *You're the Worst*, *The Mindy Project*, *Insecure*, *Younger*, *Love* i mnoge druge.

3.2. S onu stranu sretnoga završetka: 2011-2017.

Tek naznačeni obrisi nove nepovoljne pozicije filmske romantične komedije u suvremenom okolišu 2010-ih ukazuju na značajne promjene u percepciji žanra, odnosno na neku vrstu zasićenja njegovim formulama. Kako je natuknuto, 2018. je obilježena novim zamahom žanra u njegovoj klasičnijoj inačici — čemu je, međutim, prethodilo sedam dezorijentiranih godina na koje se valja osvrnuti. Već je spomenuto kako je broj žanrovski dosljednih romantičnih komedija (uključujući tinejdžerski film) u ovome periodu poprilično malen. Za potrebe ovoga rada, međutim, instruktivno je uzeti u obzir i nekoliko primjera hibridnih žanrovskih praksi, koje su u ovoj tematskoj domeni postale vrlo učestale i relevantne, a govore mnogo o prirodi transformacija ishodišnog žanra. U prvome redu, to su romantične dramedije (*Ža ljubav nema lijeka* (*A Little Bit of Heaven*), *U dobru i u zlu* (*Silver Linings Playbook*), *Moja ljubavna priča* (*The Big Sick*), *Vječni zaručnici* (*The Five-Year Engagement*), *Prelomilo se u četrdesetima* (*This is 40*), *Celeste i Jesse zauvijek* (*Celeste & Jesse Forever*), *Ruby Sparks*, *Pravi trenutak* (*About Time*)); zatim komedije nešto drugačije provenijencije, ali s važnim romcom podzapletima (*Monte Carlo*, *S njim i na kraj svijeta* (*Wanderlust*), *Na putu do zvijezda* (*Pitch Perfect*), *Kako biti solo* (*How to Be Single*), *The Layover*, *Osveta na visokim petama* (*The Other Woman*), *Osjećam se lijepa* (*I Feel Pretty*¹⁰⁹)); hibridi romantične komedije i akcijskog filma (*Neka bolji pobijedi* (*This Means War*), *Mr. Right*) te najprominentnija filmska ljubavna priča 21. stoljeća — *Moonlig...*, to jest, *La La Land*. Pitanje što sve spada pod nazivnik romantične komedije u 2010-ima je postalo kompliciranije no ikad prije: široka krovna definicija žanra kakvu nudi McDonald¹¹⁰ za dobar dio spomenutih filmova više ne vrijedi u cijelosti, s obzirom na to da su se u značajnoj mjeri izmijenile predodžbe o *romantici* i *komediji*. Iako hladni pogon zapleta i dalje prvenstveno čini ljubav — tradicionalno u obliku misije, potrage, potjere, projekta i/ili izazova — mnogo su učestalijima postale priče o odnosu nakon prvog (više ne toliko) sudbonosnog poljupca, tj. o novim i dugoročnim vezama, čak i brakovima. Karakterističan osjećaj lakoće žanra tako se djelomično izgubio (ili barem značajno smanjio) upravo zbog premještanja romantičnog fokusa s eskapističkog sanjarenja o vezama na njihovu realizaciju¹¹¹. U tom smislu, filmovi koji prikazuju

¹⁰⁹ Zaista sjajan prijevod.

¹¹⁰ “A romantic comedy is a film which has as its central narrative motor a quest for love, which portrays this quest in a light-hearted way and almost always to a successful conclusion.” (Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy*, 2007., str. 9.)

¹¹¹ Gubitku na “lakoći” žanra u sekundarnom je smislu doprinijela i promjena u glazbenom repertoaru: dok je za romantičnu komediju dvijetisućitih bilo uobičajeno koristiti živahne pop hitove (u ključnim trenucima!), oni se u recentnije vrijeme sve rjeđe pojavljuju, što je simptomatično za promjene u filmskoj atmosferi. Tema *soundtrack*a, odnosno filmske glazbe, u ovom je slučaju vrlo zanimljiva, ali, nažalost, izostavljena iz ovoga rada zbog širine.

dugoročne veze/brakove, poput *Prelomilo se u četrdesetima*, *S njim i na kraj svijeta* i *Vječnih zaručnika*, bave se zamorom koji donose svakodnevna rutina (odnosa) i realni životni problemi. S druge strane, filmovi koji prikazuju put do ostvarenja i realizaciju novih odnosa, poput *Kaosa u glavi*, *Veze bez obaveza* (*Sleeping With Other People*) i *Moje ljubavne priče*, čine to tako da pažnju smještaju na osobni razvoj i introspekciju protagonista, umjesto na njihovu međusobnu “potjeru”. Poniranje u realističniju dimenziju problema, primarno pitanja manjkavosti, nesigurnosti i specifičnih vidova oštećenosti likova, ključno je za transformaciju humora romantičnih komedija 2010-ih. Pozamašna skupina filmova i dalje se bavi otprilike sličnim temama kao što je slučaj s prethodnim ciklusima, međutim, problemi više nisu samo markeri suvremenosti ili dio dekoruma — naočale više nisu toliko ružičaste, a njihove leće imaju veću dioptriju. Drugim riječima, domena najuspješnijih romantičnih komedija 2010-ih obilježena je dominacijom romantične dramedije. Od svih dosad nabrojenih filmova (ne računajući 2018. godinu), na popisima koji rangiraju filmove prema domicilnoj zaradi na stranici *Box Office Mojo*, među prvih se stotinu mjesta (u svojim godišnjim kategorijama) uspjelo upisati samo trinaest naslova: *U dobru i u zlu* (23.), *Razmišljaj kao muškarac* (34.), *Prelomilo se u četrdesetima* (43.), *Na putu do zvijezda* (48.), *Vječni zaručnici* (100.), *Topla tijela*¹¹² (53.), *Osveta na visokim petama* (42.), *Razmišljaj kao muškarac 2* (49.), *Kaos u glavi* (28.), *Kako postati popularna*¹¹³ (76.), *La La Land* (19.), *Drugo stanje Bridget Jones*¹¹⁴ (99.) i *Moja ljubavna priča* (65.).¹¹⁵ Dakle, to su četiri romantične dramedije, romantični mjuzikl-dramedija, glazbena i buddy komedija s jakim romcom podzapletom, zombi romcom, ensemble romantična komedija i njezin nastavak, treći nastavak egzemplarne romantične komedije dvijetisućitih, teen romcom i jedna “komičarska” romantična komedija.

Nadalje, ključna specifičnost romantične komedije ovoga perioda leži u ironijskom odmaku spram prethodnih ciklusa: iako se ne odustaje od temeljne žanrovske strukture, pa čak ni konvencionalne progresije radnje, najpopularniji filmovi 2010-ih invertiraju njihov ustaljeni motivski repertoar. Pritom se, nužno je napomenuti, uglavnom ne radi o parodijama, već o zauzimanju neke vrste osviještenog stava spram povijesnog nasljeđa žanra, uključujući svijest o njegovim problematičnim aspektima, kao i gledateljskim očekivanjima. U tom je smislu

¹¹² *Warm Bodies*

¹¹³ *The DUFF*

¹¹⁴ *Bridget Jones's Baby*

¹¹⁵ 2018 DOMESTIC GROSSES, *Box Office Mojo*, 2018., <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2018&p=.htm> (pregledano 11. listopada 2018.)

paradigmatičan *Kaos u glavi*, čiji scenarij potpisuje komičarka Amy Schumer (koja ujedno glumi istoimenu protagonistkinju), a režirao ga je (mnogo puta spomenuti) Judd Apatow. Već sam početak pokazuje kako je riječ o filmu koji subvertira konvencionalnu (rodno asimetričnu) *romcom* strukturu: u uvodnoj sceni pojavljuje se (u povijesti romantičnih komedija mnogo puta održan) govor dubioznog muškog autoriteta, s ključnom parolom “monogamija nije realistična”. Međutim, u ovom slučaju didaktičan monolog ne sluša mladi Connor Mead, već dvije djevojčice kojima otac objašnjava zašto se on i njihova majka rastaju. Starija će djevojčica, protagonistkinja Amy, u odrasli život ponijeti priličnu količinu emocionalne prtljage i utjeloviti tipski karakter nedostupne *igračice*. Tako “dvadeset tri godine kasnije”, upoznajemo tridesettrogodišnju Amy koja puno pije, redovito puši travu, spava s brojnim muškarcima, a istovremeno se viđa s mišićavim i blesavim Stevenom (John Cena), koji, za razliku od nje, misli da su ekskluzivnoj vezi, razgovara o osjećajima s dečkima iz teretane i sanja o braku s pet sinova (“dovoljno za košarkaški tim”). Taj se odnos prekida kad Steven pronade nečiji *dick pic* na njezinom mobitelu (pokušavajući ga ugasiti u kinu, dok ona puši travu ispred zgrade): usred njihovog posljednjeg (samo za Stevena srcedrapajućeg) razgovora koji prate tugaljivi zvukovi klavira, Amy pita može li netko od njih dvoje otići, jer je JAKO napušena i želi da interakcija što prije završi. Nadalje, saznajemo da Amy radi kao novinarka za muški časopis *S’nuff*, čija je glavna urednica beskrupulozna Dianna (Tilda Swinton). Nije naodmet spomenuti da je novinarstvo (provjereno) najzastupljenije zanimanje među protagonistkinjama romantičnih komedija te da su, kako piše Chloe Angyal, “uz nekoliko iznimaka, *rom-com* heroine novinarke dobre u svom poslu”, ali “koriste svoj posao u dvije svrhe: da osvoje muškarca ili da ponovno osvoje muškarca.”¹¹⁶ Iako Amy upoznaje sportskog doktora Aarona (Bill Hader), svoj prvi ozbiljan ljubavni interes, intervjuirajući ga za tekst, pisanje za *S’nuff* nije prikazano konvencionalno glamurozno — kao idealan posao “za koji bi milijun djevojaka ubilo” — za razliku od, primjerice, rada u blistavom *Poiseu* u filmu *Od klinke do komada*. Dapače, na sastanku redakcije razmatraju se prijedlozi naslova poput “You’re Not Gay, She’s Boring” i “You Call Those Tits?”, a Dianna predstavlja časopis kao “mjesto na kojemu se odlučnog muškarca uči kako da se oblači, misli, jede, jebe”. Podzaplet vezan uz *S’nuff* samo je jedan od elemenata kojima se Schumer izruguje postfeminističkoj kulturi¹¹⁷, u ovom slučaju muškim (a posredno i ženskim) časopisima, kao i stereotipnoj novinarskoj profesiji u romantičnim komedijama. Nadalje,

¹¹⁶ Chloe Angyal, *Women Journalists In Rom-Coms Are Trainwrecks. Here’s Why That Matters.*, 2017., https://www.huffingtonpost.com/entry/christmas-prince-rom-com-journalists_us_5a33cf3be4b01d429cc7fb59 (pregledano 11. listopada 2018.)

¹¹⁷ Nešto je eksplicitniji primjer Amyino vikanje navijačicama na košarkaškoj utakmici: “You’re gonna lose us the right to vote!”

zanimljivo je kako je u *Kaosu u glavi* LeBron James utjelovio funkciju koju je u dvijetisućitima najčešće zauzimala Judy Greer: košarkaška je zvijezda (koja glumi samu sebe) postala figura najboljeg prijatelja protagonista — ali ne u karakterističnoj maniri člana *muškoga čopora*, koji radi i govori *muške stvari*. LeBron prati *Downton Abbey* (zajedno sa suigračima), ispituje Amy o njezinim *namjerama* i leptirićima u truhu (“When you look in the clouds, do you see his face? Do you hear his name when you listen to the wind?”): on nije Aaronov *bro*, već zaštitnički nastrojen *confidant*. Dok se u ranijim filmovima poput *Napokon Polly* i *Kako ukrasti nevjestu* košarka uparuje sa stereotipnim *muškim* taktiziranjem oko odnosa, ovdje je vokabular najboljeg košarkaša 21. stoljeća mnogo bliži Charlotte York, nego razgovorima iz svlačionice. Također, u Aaronovoj i Amyinoj vezi on je taj koji inzistira na otvorenoj komunikaciji i pokazuje veću potrebu za bliskošću, a ona ima strah od vezivanja i suočavanja s vlastitim problemima po pitanju intimnosti (i poroka). Scenarij se, dakle, kontinuirano poigrava orođenim konvencijama žanra, a humor proizlazi pretežito iz obrtanja tradicionalnih rodnih uloga. Film je u tom smislu paradigmatičan za evoluciju novih tipova maskuliniteta u romantičnim komedijama 2010-ih: Aaron želi monogaman i ravnopravan odnos s Amy, ne boji se intimnosti i razgovora o problemima, senzibilan je, ali nije apatowski *slacker* iz dvijetisućitih. Sličan set osobina posjeduje i Tom (Jason Segel), protagonist *Vječnih zaručnika*, iako se radi o likovima znatno drugačijeg habitusa. S druge strane, nekoliko je filmova, među njima i *Kaos u glavi*, povremeno opterećeno repetitivnim i vrlo naglašenim nizanjem situacija koje potvrđuju osnovnu premisu: muški likovi ovdje čine ono što je u drugim (ranijim) romantičnim komedijama bilo karakteristično za ženske i obratno. Taj se postupak, primjerice, jasno ogleda u scenama s fiktivnim LeBronom Jamesom: iako je lik u osnovi zanimljiv i zabavan, upornim ponavljanjem šala na istu temu doveden je do karikature — čime se uvelike izgubilo na britkosti i suptilnosti, a istovremeno se daje naslutiti da takvi likovi mogu postojati samo u kontekstu groteskne komedije. Slično je i sa ženskim likovima: otklon od postfeminističkog identiteta (karakterističnog za dvijetisućite) postoji, ali primarno u formi ekstremne komične karikature — pri čemu je ponašanje koje odmiče od konvencionalne ženstvenosti/ženskosti uvjetovano primarno nekim snažnim emocionalnim oštećenjem. *Kaos u glavi* završava tako da se Amy *sređuje*: odriče se *bonga* i svojih strahova od intimnosti te ponovno osvaja Aarona velikom gestom — plešući na *Uptown girl* u formaciji s navijačicama koje je ranije kritizirala.

Spomenuto je kako problemi u značajnom dijelu produkcije 2010-ih više nisu samo kozmetički indikatori stvarnosti izvan središnje teme ljubavnog odnosa (dotad za nju uglavnom irelevantni):

slično kao u slučaju *radikalne ere* sedamdesetih, u ovom je periodu zamjetan snažniji proboj realiteta u romantičnu komediju i srodne hibridne žanrove. Primjerice, u *Kaosu u glavi* sugerirano je da su emocionalne poteškoće s kojima se protagonistkinja nosi uvelike proizašle iz komplicirane obiteljske situacije, čiji prikazi zauzimaju značajno vrijeme na (anakrono rečeno) filmskoj vrpci. Uz središnju temu Amynog i Aaronovog ljubavnog odnosa, te na nju nadovezivo, film se bavi problematičnim međudnosima protagonistkinje, njezine sestre Kim i oca Gordona — ciničnog, zajedljivog i namrgođenog starca koji pati od multiple skleroze te pri sredini filma umire. U motivski su repertoar romantične komedije tako (ponovno) uključeni bolest, smrt i gubitak — kao i sijaset emocija popratnih životnim problemima tih dimenzija — što je vrlo atipično u kontekstu stogodišnjeg života žanra. *Kaos u glavi* u tom smislu nije usamljen: bolesti su još istaknutije i postavljene u prvi plan filmova *Ža ljubav nema lijeka* (rak), *U dobru i u zlu* (niz mentalnih bolesti) i *Moja ljubavna priča* (Stillova bolest), zbog čega žanrovska vaga ipak preteže na stranu drame(dije) (iako se o navedenim uracima često piše kao o romantičnim komedijama). Poteškoće se tako, s jedne strane, pojavljuju kao ozbiljne, neizbježne i nametnute izvana (iako i dalje rijetko potječu iz šireg društvenog konteksta). S druge strane, prominentno mjesto zauzima druga vrsta problema, koju Caroline Framke jezgrovito podcrtava u tekstu o *Vezi bez obaveza* za *Vox*: “pitanje koje ove romantične komedije postavljaju nije toliko “Vole li se?”, koliko “Mogu li se voljeti?”¹¹⁸ Naime, najveće boljke novih protagonista — milenijalaca — proizlaze iz lepeze različitih nesigurnosti, emocionalne nedostupnosti i oštećenosti, na kojima se novije romantične komedije napajaju humorom, odnosno na njima grade dramski zaplet. *Samo seks*, *Veza bez obveza* (2011.), *Kaos u glavi*, *Veza bez obaveza* (2015.) i *Moja ljubavna priča* samo su neki od primjera. U tom se smislu u romantičnoj komediji (dramediji?) 2010-ih postavljaju drugačije prepreke konačnom ujedinjenju protagonista. Značajna razlika u odnosu na produkciju dvijetisućitih itekako je uočljiva ako se usporede, primjerice, *Žauvijek djeveruša, nikad nevjesta* (2008.) i *Veza bez obaveza* (2015.): na početku oba filma protagonistkinje su nesretno zaljubljene u muškarce koji nisu protagonisti (s kojima će naposljetku završiti u braku). Međutim, dok Jane sanjari o nikad realiziranom ljubavnom odnosu sa svojim šefom, filantropom Georgeom, Lainey upražnjava višegodišnji toksičan odnos s odbojnim ginekologom Matthewom, koji je istovremeno u dugoročnoj “monogamnoj” vezi. Jane i George tek pri kraju filma razmjenjuju nezadovoljavajuć poljubac, koji je dovoljan da protagonistkinja napokon preboli dugotrajnu patnju neuzvraćene ljubavi i shvati da zapravo voli protagonista Kevina, a njezine su prethodne neuroze prikazane kao zabavne i smiješne, često u

¹¹⁸ Caroline Framke, *Sleeping With Other People proves that today's romantic comedies don't need to play games*, 2015., <https://www.vox.com/2015/9/12/9316323/sleeping-with-other-people-review> (pregledano 11. listopada 2018.)

maniri *slapsticka*. U 2015. godini, Lainey vrlo teško iznalazi načine da se nosi sa svojim osjećajima, zbog kojih ne uspijeva ostvariti trajnije odnose s drugim muškarcima, razvija neku vrstu ovisničkog obrasca po pitanju seksa sa Matthewom (koji je prikazan tako da izaziva nelagodu kod gledatelja) te doživljava redovite napadaje panike kada bezuspješno pokušava pobjeći od situacije — pri čemu su njezino hiperventiliranje i očaj prikazani vrlo uvjerljivo te izazivaju empatičnu reakciju, a ne smijeh. Preboljevanje je, dakle, u prvom slučaju prikazano kao nešto razmjerno jednostavno, a uznemirenu Jane redovito gledamo izdaleka: iako je u nekim trenucima jasno da junakinja osjeća tjeskobu, nelagodu ili proživljava neurotičnu epizodu, to je obično predloženo na komičan način, poput scene kompulzivnog ribanja kuhinje usred noći. U drugom slučaju, kamera redovito zadire u intimu protagonistkinje i prenosi njezinu anksioznost sasvim neposredno, a umjesto čišćenja kuhinje prisustvujemo čišćenju želudca. Komični element ovdje proizlazi primarno iz činjenice da je uzrok i katalizator njezine patnje, od svih ljudi, lik poput zalazanog Matthewa Sobvechika (Adam Scott), kojega protagonist Jake u nekoliko prilika opisuje kao “jebeno najdosadnijeg tipa”.

Čini se kako je u ovome periodu dodatno smanjen broj fatalnih romansi — karakterističnih za neotradicionalnu žanrovsku etapu kasnih devedesetih i ranih dvijetisućitih. Iako se krivulja počela kretati od bajkovitoga prema prozaičnome drugom polovinom dvijetisućitih, značajan dio tadašnje produkcije i dalje je obilježen sudbonosnim sretnim završecima nakon, karikirano, tri-četiri proširene rečenice koje bi protagonisti izmijenili. Zaplet radnje u prethodnim se periodima u većoj mjeri temeljio na nekom obliku maskerade, bizarnim nesporazuma, igrama moći ili nadmudrivanja i sličnim opisivanim konvencijama koje mnogo duguju *screwballu*. Za 2010-e je, međutim, simptomatično da se protagonisti značajnog broja filmova (posebno u kontekstu općenito malene kvantitete) prilično dobro upoznaju — i to bez svjesno skrivenih motiva — prije nego što shvate da bi funkcionirali kao par. Osim što eklatantno pokazuju koliko ljubavni i seksualni odnosi (21. stoljeća) mogu biti komplicirani, nekolicina romantičnih komedija zrcali još jedan važan trend koji je obilježio žanr u ovome periodu, a to je fokus na prijateljstvo — koje se implicitno postavlja kao važnije od ranije spomenutog “neodređenog intenziteta u odnosu”, odnosno romantične ljubavi na prvi pogled. U tom se smislu mogu izdvojiti dvije skupine filmova. Prva podrazumijeva romantične komedije u kojima je snažno (često neočekivano) prijateljstvo protagonista prethodilo konvencionalnom sretnom završetku (i to bez premise prijatelja s povlasticama), poput maločas spomenute *Veze bez obaveza*, tinejdžerskog filma *Kako postati popularna*,

melodrame/romcoma *Na kraju duge* (*Love, Rosie*) i kanadskog filma *Što ako?* (*What If?*)¹¹⁹ s Danielom Radcliffeom i Zoe Kazan u glavnim ulogama. Drugu skupinu čine komedije u kojima je romantični (pod)zaplet, iako prisutan, naglašeno smješten u stražnji plan i to tako da se poentira važnost prijateljstva u odnosu na romansu, drugim riječima, prevladava načelo *sisters before misters*. To su, primjerice, dvije (komercijalno vrlo) uspješne *buddy* komedije *Djeveruše* i *Osveta na visokim petama* i glazbena komedija *Na putu do zvijezda*, te u nekoj mjeri dramedija odrastanja/avantura *Monte Carlo* i *ensemble* komedija *Kako biti solo*.

Potonji je film, koji u nekim segmentima snažno asocira na seriju *Seks i grad*, tek napola romantična komedija (u dvije od četiri linije radnje), ali žanrom se itekako koristi kao lakmus papirom. *Kako biti solo* nije iznimno umjetničko ostvarenje (dapače, pati od raznorodnih problema), ali povremeno na zabavne načine progovara o suvremenom odnosu spram izvjesnih žanrovskih konvencija. Preciznije, film sasijeca neke ustaljene predodžbe, motive i očekivanja te zrcali milenijalsku kulturu življenja, koristeći se pritom gomilom različitih stereotipova (čas britko i subverzivno, čas vrlo naivno i blesavo). U pokušaju da odolim skribomanskim tendencijama, istaknut ću samo jedan primjer: persiflažu spomenutog stereotipa o *igraču*, utjelovljenom u liku konobara Toma (čiji je zavodnički moto: “If you are looking for The One, that's not me! If you are looking for the one to have a little fun with, I'm THAT One.”) Za razliku od istoimenog pipničara iz serijala o Harryju Potteru, ovaj Tom nije ćelavi grbavac, ali u nekoj mjeri (teško je sa sigurnošću utvrditi kojoj, bez da se Anders Holm podvrgne ozbiljnoj objektifikaciji) odmiče od konvencionalnih “ideala muške ljepote”, karakterističnih za ranije inačice tipškoga lika tog profila. Iako posjeduje crni kožni kauč, Tomov *bachelor pad* također odskače od ustaljenih prikaza, a namjerno je ustrojen tako da se “nijedna žena ne želi ondje zadržavati”: primjerice, iz kuhinjske pipe ne teče voda “pa mamurne žene¹²⁰ moraju otići kako bi preživjele”. Njegov životni prostor, kao i filozofija, prikazani su kao neozbiljni te, za razliku od *mcconaugheyevskih* preteča, nedojmljivi, transparentni i infantilni. Sukladno konvencijama romantične komedije, većim se dijelom filma čini kako će izvjesna Lucy (Alison Brie), usprkos izgledima, napokon biti Ona Prava zbog koje će se Tom promijeniti i postati zreo, monogaman i predan partner. I doista, taman po isteku primjerene minutaže, *igrač* shvaća da je zaljubljen, ali — za razliku od raspleta vrlo sličnoga podzapleta filma *Njemu baš i nije stalo* iz 2009. — ona možda jest njegova iznimka, ali on nije njezina. Lucy pronalazi svoj sretan završetak s kompatibilno luckastim Georgeom (Jason

¹¹⁹ Originalni je naslov filma, prikladno, *The F Word*, iako je u nekim zemljama objavljen pod naslovom *What If?*

¹²⁰ Naravno, Tom koristi riječ *chicks*.

Mantzoukas), kojega slučajno upoznaje pred kraj filma, a Tomov se svodi na shvaćanje da je možda došlo vrijeme da, zaboga, otvori pipu u stanu. Nadovezivo na temu *bachelor pada*, u ovome su periodu zamjetne promjene u prikazima životnih prostora protagonista: u romantičnim se komedijama 2010-ih viđa sve manje nevjerojatno luksuznih manhattanskih stanova koje je moguće priuštiti prihodima od začudnih *romcom* karijera ili početničkih pozicija u novinskim redakcijama. Izgled nekretnina u tom smislu postaje realniji, a cimeri sve češći. Zanimljivo je kako su učinci svjetske ekonomske krize koja je nastupila 2008. godine u romantičnim komedijama ovoga perioda naznačeni tek usputno, na razini kozmetike: primarno u kontekstu izgleda stanova ili tek nominalno prekarom karijerom pokojeg lika. Milenijalci spomenutih filmova ne doimaju se pretjerano pogođenima problemima klasnih dimenzija, ekonomske imobilnosti i nesigurnostima koje oni nose (za razliku od velikog broja njihovih vršnjaka u srodnim serijaliziranim formatima), a ako na nekoj razini i jesu, ta je perspektiva izmaknuta iz fokusa filmova. Dekorom romantične komedije upotpunjen je drugačijim elementima kulture *digitalnih domorodaca*¹²¹, o čemu najzornije svjedoči činjenica da se znatan dio radnje preselio na mobitele, odnosno na internet — tako u posljednjih nekoliko godina gledamo kako likovi uhode jedni druge na društvenim mrežama, dopisuju se ili primaju udarac od prijateljce jer su iskoristili *emoji* (Rebel Wilson udara Dakotu Johnson u *Kako biti solo*). O internetskoj kulturi, odnosno suvremenoj razmjeni različitih sadržaja u *warp* brzini, progovara i posljednje obilježje likova romantičnih komedija 2010-ih koje ovdje valja spomenuti, a to je izrazita referencijalnost njihovih dijaloga (katkad i monologa). U više-manje svim spomenutim filmovima, likovi demonstriraju zavidne razine znanja o popularnoj kulturi — pri čemu se poznavanje nekih općih mjesta uzima zdravo za gotovo — a mnogi komični *one-lineri* svode se na reference poput “There is no such thing as a break, season three Ross” iz maločas spomenutog filma¹²².

Ovdje se može podvući crta i zaključiti kako je istaknuta većina ključnih novosti koje donosi romantična komedija 2010-ih do 2018. godine. Oni elementi žanra koji su spominjani prilikom analize prethodnih ciklusa, a ovdje nisu dotaknuti, uglavnom su ostali nepromijenjenima u odnosu na postfeministički ciklus. Generalno uzevši, prethodnih je sedam godina romantične komedije obilježeno snažnim žanrovskim turbulencijama: kako je više puta istaknuto, izgubila je

¹²¹ Milenijalci se često tako nazivaju. O tome u: Andrea Hershatter i Molly Epstein: “Millennials and the world of work: An organization and management perspective”, u: *Journal of Business and Psychology* 25, no. 2 (2010.), str. 212.

¹²² Romantična komedija 2010-ih odaje dojam da su likovi, odnosno scenaristi, proveli značajno vrijeme s Lorelai i Rory Gilmore.

na karakterističnoj lakoći i motivskoj strukturi, a granice njezine domene postale su mutne. Iako se čini da se u ovome potpoglavlju imalo na što osvrnuti, kvantiteta i kvaliteta produkcije 2010-ih neusporediva je s lukrativnim dvijetisućitima, kada su nove romantične komedije izlazile, takoreći, svaki tjedan. Međutim, sudeći prema najrecentnijem razvoju događaja, ali i brojnim internetskim vapajima tijekom *romcom* suše, potreba publike za komičnim ljubavnim pričama zasigurno nije ona koja je oslabila. Zato je 2018. godina na neki način uslijedila nakon proverbijalnih sedam gladnih te otvorila pitanje: je li se romantična komedija napokon regrupirala?

3.3. 2018.: *Netflix* renesansa

Donekle. Prije svega, u ovoj je godini neizbježno primijetiti kvantitativni skok romantičnih komedija — kako samih filmova, tako i njihove zarade. Nakon dugo vremena, *Suludo bogati Azijci* nalaze se bok uz bok superherojskim filmovima i najnovijem uratku iz franšize *Ratova zvijezda*, internet obiluje *romcomovima* s klasičnijom premisom i tekstovima o povratku/renesansi žanra, a *Twitter* bi mogao implodirati od učestalosti spominjanja izvjesnog Petera Kavinskog. Kad bi netko samo čitao o temi, a ne pogledao filmove o kojima je riječ, vjerojatno bi došao do zaključka da su ovogodišnje promjene mnogo značajnije u kontekstu razvoja žanra, nego što u stvari jesu. Činjenično je da se lakoća žanra u značajnoj mjeri vratila, pri čemu se pripazilo na neke istaknute problematične aspekte ranijih filmova. Također, ova je godina obilježena znatnim porastom broja romantičnih komedija u *Netflixovoj* produkciji, što se iz različitih razloga koji će začas biti spomenuti pokazalo najvećom i najrelevantnijom promjenom u kontekstu žanra, čije će se implikacije tek pokazati u budućnosti. Ona se ipak prvenstveno odnosi na dramatičnu preobrazbu načina na koji se filmovi konzumiraju, a utjecaj *streaming* kulture na samu žanrovsku strukturu postoji, ali nije posebno drastičan. Nužno je ukratko razložiti oko čega je nastao toliki *hype*, odnosno osvrnuti se na neke od romantičnih komedija 2018.: *Set It Up*, *When We First Met*, *Ibiza*, *Sierra Burgess is a Loser*, *Alex Strangelove*, *The Kissing Booth*, *Moj lažni muž (Overboard)*¹²³, *S ljubavlju*, *Simon (Love, Simon)* i *Dečki koje sam voljela (To All the Boys I've Loved Before)*, poglavito prvi, odnosno njihov *habitus*¹²⁴. Dakle, sedam od devet navedenih filmova objavljeno je na *Netflixu*, *streaming* divu čija popularnost u posljednjih desetak godina strelovito raste, a u drugom kvartalu 2018. broji preko 130 milijuna pretplatnika diljem svijeta¹²⁵. Posredstvom inteligentnih algoritama, koji se koriste različitim varijablama gledateljskoga iskustva, *Netflix* servira korisnicima raznorodne sadržaje na osobnoj razini, odnosno pokušava izračunati individualni ukus konzumenta. Zanimljivo je da je servis odnedavno ukinuo mogućnost korisničkog pismenog ocjenjivanja sadržaja, kao i njegovo vrednovanje u rasponu od jedne do pet zvjezdica: trenutno je moguće valorizirati sadržaj samo palcem gore ili dolje. Suosnivač i izvršni direktor *Netflix*a Reed Hastings objašnjava tu odluku govoreći kako će “svi dati *Schindlerovoj listi* pet zvjezdica, a *The Do-*

¹²³ Riječ je o *remake-u* romantične komedije iz 1987. godine, s Goldie Hawn i Kurtom Russellom u glavnim ulogama.

¹²⁴ *Set It Up*, *Dečki koje sam voljela* i *Suludo bogati Azijci* na internetu se redovito spominju kao nositelji novog žanrovskog zamaha u 2018. Nažalost, potonji film još uvijek nisam imala prilike pogledati, s obzirom na to da zagrebačka kina kaskaju za američkima nekoliko svjetlosnih godina.

¹²⁵ *Number of Netflix streaming subscribers worldwide from 3rd quarter 2011 to 3rd quarter 2018 (in millions)*, Statista, 2018., <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> (pregledano 12. listopada 2018.)

Overu Adama Sandlera tri, ali ako se promotri što su gledali, gotovo je uvijek riječ o Adamu Sandleru.”¹²⁶ Postoji, dakle, značajna razlika između tzv. aspiracijskih vrijednosti i praktičnih korisničkih preferenci, a *Netflix* se pri personalizaciji preporuka u daleko većoj mjeri služi potonjima: stvarnim iskustvima gledanja, umjesto onime što bi bilo uputno gledati. “Imamo neke slatkiše, ali i puno brokule (...) dobra mješavina čini zdravu prehranu”¹²⁷, govori Hastings. Čini mi se kako bi preciznije bilo ustanoviti da *Netflix* nudi nešto brokule i puno slatkiša, a konvencionalna je romantična komedija prvoklasni primjerak šećerne vune: pahuljaste, ružičaste i lagane (iako katkad teško sjeda na želudac). Kako je ranije spomenuto, gledanje romantičnih komedija redovito se doživljava kao kućni ritual, koji se kao takav prikazuje i potiče u samim filmovima, a statistike koje govore o broju gledatelja u kino dvoranama, posebno u slučaju ovoga žanra, ne mogu se uzeti kao vjerna preslika interesa publike. Iako, nažalost, *Netflixove* statistike nisu javno dostupne, odluka da se u recentnije vrijeme radi na tolikom broju romantičnih komedija govori u prilog činjenici da se one konzumiraju u pozamašnim količinama, odnosno da je potreba itekako prisutna. *Streaming* kultura i romantična komedija, posebno u aktualnoj konstelaciji, slažu se kao prst i nokat: servis poput *Netflix*a, uz to što je počeo proizvoditi vlastite “originale”, pruža neograničeno uživanje u brojnim romantičnim komedijama na televizorima, mobitelima i kompjuterima. Za razliku od *bingeanja* filmova i serija s DVD-ova, vrlo širok izbor sada je dostupan jednim klikom — i to za razmjerno malen mjesečni izdatak. Iako kino kultura romantične komedije nije izumrla (što vrtoglavi uspjeh *Suludo bogatih Azijaca* potvrđuje), ona je u suvremeno doba manje prominentna, što se na izvjesne načine već ogleda u formatima novih filmova (a u budućnosti će, vjerujem, još više doći do izražaja). Naime, *Netflixove romcom* produkcije, sve do jedne, nisu ni po čemu revolucionarne, a njihovi zapleti ne pretendiraju na epski status niti probijaju granice žanra po bilo kakvoj osnovi. Uglavnom je riječ o prosječnim filmovima u svojim podkategorijama, koji publici nude upravo ono što svojim gledateljskim navikama već dugo pokazuje da želi: nove varijacije na istu, mnogo puta viđenu i poznatu temu. O užitku koji baš ta istost donosi govori i slučaj prošlogodišnjeg *Netflixovog* televizijskog filma *Božićni princ*: najkonvencionalnije i najnaivnije romantične komedije snimljene u posljednje vrijeme, koja je izazvala žamor na društvenim mrežama i portalima. “Internet je opsjednut ovim filmom”, piše Sophie Atkinson za *Bustle*: “ipak, radi se o posebnoj vrsti opsesije — onoj u kojoj

¹²⁶ *How Netflix changed entertainment — and where it's headed*, Ted, 2018., https://www.ted.com/talks/reed_hastings_how_netflix_changed_entertainment_and_where_it_s_headed#t-594984 (pregledano 12. listopada 2018.)

¹²⁷ Isto

ljudi misle da je nešto toliko loše da je doseglo točku u kojoj postaje umjetnost.”¹²⁸ Nedugo nakon izlaska filma, *Netflix* je, valjda u pokušaju humora, objavio nespretan *tweet* problematičnih konotacija: “To the 53 people who've watched A Christmas Prince every day for the past 18 days: Who hurt you?” *Netflixov* ironični odmak od vlastitih produkcija, odnosno jedne specifične televizijske romantične komedije i implicitna osuda njezinih gledatelja tema su za sebe, ali primjer je ovdje istaknut primarno zato što dokazuje da kvaliteta filma u svijetu šećerne vune često nije preduvjet gledanja (ni ponovnog gledanja).

S druge strane, *Netflixov Set It Up* zauzima poziciju “ponajboljeg” od romantične komedije u 2018., a ujedno čini žanrovski “najčišći” primjer nakon dugo godina. Protagonisti filma Harper (Zoey Deutch) i Charlie (Glen Powell) zaposleni su kao asistenti beskrupuloznih radoholičara — urednice sportskog portala Kirsten (Lucy Liu) i investitora Ricka (Taye Diggs). Jedne tipične noći prekovremenog rada oboma je zadan prekrani zadatak nabavljanja večere za šefove, prilikom čega je uslijedio njihov *meet cute* u foajeu zgrade u kojoj oboje rade. Nakon petominutnog nadmudrivanja oko plaćanja hrane i izvjesnog krastavca u maniri *screwballa*, jasno je da protagonisti imaju visok potencijal za dobar *romcom banter* na kojemu se gradi idućih 90 minuta radnje. *Tagline* filma¹²⁹, odnosno premisa zapleta, isprva je iznesena kao šaljivi prijedlog uz ponoćni viski u uredu, ali ubrzo se pretvara u pravu misiju: Harper i Charlie zaključuju da su Kirsten i Rick usamljeni u romantičnom smislu, a time i frustrirani, te ih odlučuju spojiti u visoko kontroliranim uvjetima, kako bi ih učinili zadovoljnijima i manje razdražljivima — a sebe posredno oslobodili njihovih apsurdnih zahtjeva. *Set It Up* tako postaje romantična komedija u romantičnoj komediji: dok režiraju i vuku konce romantičnog odnosa Ricka i Kirsten, Harper i Charlie postaju sve bolji prijatelji i postupno se zaljubljuju jedno u drugo — što gledatelji očekuju od početka. Čini se kako uspjeh i popularnost filma proizlaze iz postignute ravnoteže konvencionalnih elemenata romantične komedije i osobitosti suvremenog (milenijalskog) života s kojima se lako poistovjetiti. S jedne strane, motivski repertoar filma djeluje dobrim dijelom preuzeto iz nekog klasičnog *romcom* priručnika, s obzirom na to da uključuje dvoje konvencionalno dopadljivih junaka, pozamašnu dozu maskerade i spletkarenja, barem jedno vjenčanje, romantični ples na krovu zgrade, prekretnički govor na aerodromu, sretan završetak i

¹²⁸ Sophie Atkinson, *Netflix's 'A Christmas Prince' Tweet Basically Calls Out Your Obsession With This Meme-Worthy Movie*, Bustle, 2017., <https://www.bustle.com/p/netflixs-a-christmas-prince-tweet-basically-calls-out-your-obsession-with-this-meme-worthy-movie-7530005> (pregledano 12. listopada 2018.)

¹²⁹ “Finding love takes some assistants.” (preuzeto s: *Set It Up*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt5304992/>) (pregledano 15. listopada 2018.)

mnoge druge ustaljene motive. S druge strane, prisutni su brojni indikatori koji pokazuju da je riječ o društvenom kontekstu 2010-ih: protagonisti milenijalci rade prekarne poslove i “traže se” u poslovnom i privatnom smislu, žive u razmjerno malenim stanovima s cimerima, Harper koristi *Tinder*, dijalozi su poprilično referencijalni itd. Međutim, ostavi li se dekorum i prijateljstvo koje prethodi romansi po strani, *Set It Up* u većoj mjeri nalikuje produkciji kasnih devedesetih i dvijetisućitih nego onoj proteklih desetak godina. Romantičan odnos protagonista ne proizlazi neminovno iz prijateljstva, nego se čini da njihova kemija nadvladava sve ostale prepreke (druge romantične interese i Charliejeve neodređene poslovne aspiracije u svijetu rizičnog kapitala). Reinterpretacija konvencionalnih elemenata romantične komedije, odnosno otklon od nekih ustaljenih orodjenih stereotipa, u ovom slučaju ne završava groteskom ni dramedijom, za razliku od nekih drugih recentnih primjera, a uz to se uspijeva zadržati žanrovski karakterističan osjećaj lakoće. Istovremeno, *Set It Up* nadilazi neka od problematičnih mjesta i neplauzibilnih situacija karakterističnih za filmove od kojih preuzima strukturalni okvir. Iako su protagonisti (još uvijek) bijeli hetero cis simetrični mladi ljudi, “glavni sporedni likovi” (nadređeni Harper i Charlieju) nisu bijeli, a seksualna orijentacija Charliejevog *queer* cimera i najboljeg prijatelja Duncana (Pete Davidson) ne čini njegovo središnje i jedino određenje. Nadalje, Harper započinje s radom u novinarskoj profesiji, ali ne želi pisati za neki ekvivalent *Cosmopolitana*, već za sportski portal koji vodi posvećena i inspirativna Kirsten. Protagonistkinja pri početku filma sjedi na kauču, opčinjeno gleda u laptop i plače, međutim, umjesto sladoleda ili kineskih rezanaca u ruci drži pivo, a na ekranu se ne prikazuje melodrama *Nešto za sjećanje*, već epska utakmica američkog nogometa između *Nebraske Hail Mary* i *Northwesterna* iz 2013. Također, čini se kako podzaplet odnosa Ricka i Kirsten pruža svojevrsan kritički komentar na dubiozne formule romantičnih komedija dvijetisućitih. Na prvi pogled, Kirsten utjelovljuje spominjani stereotip profesionalno orijentirane *control freakuše*, a Rick onaj arogantnog, nedodirljivog i beskompromisnog, ali uspješnog poslovnog čovjeka (“koji odbacuje svaku bocu alkohola koja košta manje od 200 dolara”). Kako film odmiče, uviđamo koliko je njihov odnos namješten, nategnut i, naposljetku, nedovoljno dobar za Kirsten — Rick se, uz to što je samodopadan i površan, pokazuje lažljivcem sklonim varanju. Charliejev dramatičan govor na najpoznatijem njujorškom aerodromu pred kraj filma nije usmjeren k Harper, protagonistkinji ove romantične komedije iz 2018., već ka Ricku, mutaciji figure presamopouzdanog manipulatora, i Kirsten, koja se u ovom kontekstu može čitati kao sinegdoha opisivane postfeminističke junakinje¹³⁰ romantičnih komedija dvijetisućitih. Charlie tom prilikom daje otkaz, naziva Ricka *douche-tardom* i deklarira da ne želi biti poput njega

¹³⁰ Uz spomenuto, Kirsten izjavljuje stvari poput “Don’t be one of those women who can’t say cunt.”

te nastavlja: “Kirsten, don’t marry him (...) I know how hard you work and what a badass you are, and I know you don’t put up with any shit. So, don’t put up with his. I don’t know what you think you’re getting out of this, but you deserve better. You are better.” Tako je neplauzibilan odnos koji bi u nekim ranijim filmovima završio brakom i spuštanjem zavjese okončan, a njegovo napredovanje do točke zaruka prikazano je isključivo kao rezultat konvencije, a ne kao uvjerljiv razvoj događaja. Sretan završetak (tek) u obliku prvog poljupca zato dobiva odnos Harper i Charlieja, baziran na uvjerljivim dijalozima i kemiji među likovima s kojima se lakše identificirati.

Sličan odnos spram žanrovskog nasljeđa i strukture uspostavlja razvikani *Netflixov* tinejdžerski romcom *Dečki koje sam voljela*. Mnogi konvencionalni elementi i ovdje su i dalje prisutni: introvertirana pametna junakinja, tzv. *sensitive jock*, srednjoškolska hijerarhija s *opasnom djevojkom* na čelu, sretan završetak na igralištu (koji evocira, među ostalim, kultni *The Breakfast Club*) itd. Njihova je reprezentacija ipak odvedena za korak dalje u pozitivnom smjeru, posebno u slučaju protagonista Petera Kavinskog (Noah Centineo) koji, za razliku od predaka poput Zacka Silera (*Ona je sve to (She’s All That)*, 1999.) i Austina Amesa (*Pepeljuga (A Cinderella Story)*, 2004.), nema problema s artikulacijom svoje senzibilne strane, a čini se kako je po mnogočemu od njih osvješteniji. Noah Centineo utjelovljuje gotovo identičan lik u još jednom *Netflixovom* tinejdžerskom filmu — *Sierra Burgess is a Loser*, koji je izašao niti mjesec dana nakon prvoga. Sudeći prema aktualnim i planiranim projektima, kao i brojnim pozitivnim fanovskim reakcijama na dosadašnja ostvarenja, čini se kako bi mladi glumac mogao postati jednim od zaštitnih lica (novih zvijezda?) suvremene romantične komedije. Također, u sličnom se kontekstu mnogo komentiralo i pisalo o tinejdžerskom filmu *The Kissing Booth*, koji ipak smatram znatno slabijim ostvarenjem u odnosu na druge navedene produkcije (među ostalim, čini se kako je *sensitive jock* iz ovoga filma markirao predavanje o seksizmu). *Netflix* je u 2018. ponudio i jedan tinejdžerski film s elementima *queer* romantične komedije (*Alex Strangelove*), zatim *Ibizu* — “romansu kao turizam”¹³¹, prilično slab *homme-com* *When We First Met*, a odnedavno i novu božićnu romantičnu priču *The Holiday Calendar* (koja će teško zasjeniti prošlogodišnjeg *Božićnog princa*). Valja istaknuti jednu zanimljivost koja se u ovom kontekstu odnosi primarno na *Ibizu*, a to je da struktura i tempo filma snažno rezoniraju s onima neke serije — primjerice *Love*, također s Gillian Jacobs u glavnoj ulozi. Narativna struktura u ovom slučaju nije baš zaokružena: gledatelji u radnju ulaze *in medias res*, a tako nekako iz nje i izlaze. Tijekom čitavog trajanja filma prisutan je dojam da nismo dobro

¹³¹ Parafraza naslova teksta *Romance and/as Tourism* koji potpisuje Diane Negra (Diane Negra, “Romance and/as tourism: heritage whiteness and the (inter)national imaginary in the new woman’s film”, u: (ur.) Matthew Tinkom, Amy Villarejo, *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*, London, New York: Routledge, 2001., str. 82-97.)

upoznati s likovima, posebno s protagonistkinjom, odnosno osjetan je izostanak nekog referentnog okvira (koji bi se možda pojavio da je riječ o seriji, a ne filmu). S obzirom na spomenuti raskorak u opsegu i kvaliteti serija i filmova s premisom koja nalazi izvorište u romantičnoj komediji, čini se izglednim da će poetika izvjesnih serija u značajnijoj mjeri utjecati na novu filmsku produkciju. Uz to, nedorečenost i stilska neujednačenost dobrog dijela *Netflixovih* produkcija može se u nekoj mjeri dovesti u vezu sa samim načinom na koji se sadržaji konzumiraju u okviru *streaming* kulture, koja podrazumijeva neprekinuto gledanje mnoštva sadržaja, odnosno hipertrofirano trošenje popkulturnih proizvoda, i zahtijeva brzu izmjenu, kao i pozamašnu kvantitetu ponude. Kategorije kvalitete, jedinstvenosti i umjetničke zaokruženosti tako često padaju u drugi plan. Sve u svemu, ne može se govoriti o nekoj konzistentnoj poetici *Netflixovih* romantičnih komedija, s obzirom na to da se međusobno znatno razlikuju te zaista variraju u kvaliteti. Izniman *hype* koji je nastao oko nekih od spomenutih filmova, a posebno oko lika poput Kavinskog, pokazuje da je potreba za *romcom* narativima i dalje izrazito prisutna te da je zasad dovoljno ponuditi publici gotovo istu, iskušanu formulu u nešto politički korektnijem pakiranju. Također, popularnost ovih filmova (posebno prva dva) većim se dijelom može pripisati činjenici da je *romcom* suša trajala godinama, nego izvrsnosti samih filmova — kako je već spomenuto, oni nisu posebno revolucionarni, niti se svrstavaju u redove najznačajnijih ostvarenja žanra — ali ukazali su se u slučaju nužde.

4. Umjesto zaključka

Čini se kako 2018. godina, kao i ovaj rad, završava otvorenim krajem po pitanju sudbine romantične komedije. S jedne strane, prilično je impresivno u kolikoj je mjeri filmski žanr ostao nepromijenjenim od svojih početaka prije stotinjak godina do danas, a s druge se pak doima kako je upravo ta istost dovedena pred svojevrsni zid u 2010-ima. Ostaje za vidjeti hoće li aktualni zamah potrajati i poslužiti kao impuls novog produktivnog razdoblja za romantičnu komediju ili je riječ o kratkotrajnom fenomenu oživljavanja žanrovskih konvencija s vrhunca dvijetisućitih (a time i onih ranije uspostavljenih), u nešto osvježtenijoj varijanti. U ovom trenutku postoje uvjerljivi argumenti za oba ishoda. Čini se nevjerojatnim zaključiti da će filmski žanr romantične komedije odumrijeti — gotovo pa univerzalno iskustvo zaljubljivanja, koje je često iznimno smiješno, u prevelikoj je mjeri prisutno da bi se ignoriralo, što čini potencijal za odličnu romantičnu komediju uvijek aktualnim. Tu činjenicu, uostalom, potvrđuje i spomenuti niz uspješnih, originalnih i pametnih serija — koje kvalitetom prednjače pred svim navedenim recentnim filmovima. Nadam se ipak da se kvalitetna romantična komedija nije u potpunosti preselila u serijalizirani format, s obzirom na to da zaokružena cjelina od devedesetak minuta nosi svoje prednosti i specifičnosti. Vrijeme je da filmska romantična komedija ulovi korak s vremenom te da se napokon ponovi neki promišljen i intrigantan hit, koji će biti užitek pogledati stotinu puta (bez da se svakih deset minuta primamo za glavu) i potvrditi da film ovoga žanra ponovno može biti *ozbiljno* dobar. Dotad, prepuštam završnu riječ jednom od kanonskih junaka žanra, naivnom Marku Darcyju, s idejom da se obraća romantičnoj komediji kao žanru umjesto Bridget: “I don't think you're an idiot at all. I mean, there are elements of the ridiculous about you. Your mother's pretty interesting. And you really are an appallingly bad public speaker. And, um, you tend to let whatever's in your head come out of your mouth without much consideration of the consequences... But the thing is, um, what I'm trying to say, very inarticulately, is that, um, in fact, perhaps despite appearances, I like you, very much. Just as you are.”

Popis literature

- Chloe Sarah Angyal, *Gender, Sex, and Power in the Postfeminist Romantic Comedy*, doktorski rad, Sydney: The University of New South Wales, 2014.
- Chloe Angyal, *Women Journalists In Rom-Coms Are Trainwrecks. Here's Why That Matters.*, 2017., https://www.huffingtonpost.com/entry/christmas-prince-rom-com-journalists_us_5a33cf3be4b01d429cc7fb59 (pregledano 11. listopada 2018.)
- Sophie Atkinson, *Netflix's 'A Christmas Prince' Tweet Basically Calls Out Your Obsession With This Meme-Worthy Movie*, Bustle, 2017., <https://www.bustle.com/p/netflixs-a-christmas-prince-tweet-basically-calls-out-your-obsession-with-this-meme-worthy-movie-7530005> (pregledano 12. listopada 2018.)
- *2018 DOMESTIC GROSSES*, *Box Office Mojo*, 2018., <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2018&p=.htm> (pregledano 11. listopada 2018.)— Claude Brodesser-Akner, *Can the Romantic Comedy Be Saved?*, 2012., <http://www.vulture.com/2012/12/can-the-romantic-comedy-be-saved.html> (pregledano 10. listopada 2018.)
- Tomislav Čegir, “Novija romantična komedija”, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 33 (2003.), str. 221-226.
- Caroline Framke, *Sleeping With Other People proves that today's romantic comedies don't need to play games*, 2015., <https://www.vox.com/2015/9/12/9316323/sleeping-with-other-people-review> (pregledano 11. listopada 2018.)
- Rosalind Gill, Christina Scharff, *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011.
- Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

- Jason Guerrasio, *The big Hollywood romantic comedy is dead — here's what happened to it*, 2017., <https://www.businessinsider.com/why-movie-studios-no-longer-make-romantic-comedies-2017-8> (pregledano 10. listopada 2018.)
- Andrea Hershatter i Molly Epstein: “Millennials and the world of work: An organization and management perspective”, u: *Journal of Business and Psychology* 25, no. 2 (2010.)
- *Set It Up*, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt5304992/> (pregledano 15. listopada 2018.)
- Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, New York: Columbia University Press, 2007.
- Tamar Jeffers McDonald, “Homme-Com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy”, u: (ur.) Stacey Abbott, Deborah Jermyn, *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*, London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.
- Jim McGuigan, *Cultural populism*, London: Routledge, 1992.
- Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London: SAGE Publications Ltd, 2009.
- Liz Meriwether, *Sex Is Funny. Love Is Funny. So Where Are All Our Great Romantic Comedies?*, 2016., <https://www.thecut.com/2016/09/where-are-all-the-great-new-romantic-comedies.html> (pregledano 11. listopada 2018.)
- Claire Mortimer, *Romantic Comedy*, New York: Routledge, 2010.
- Diane Negra, “Romance and/as tourism: heritage whiteness and the (inter)national imaginary in the new woman’s film”, u: (ur.) Matthew Tinkcom, Amy Villarejo, *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*, London, New York: Routledge, 2001.
- Diane Negra, *What a Girl Wants?: Fantasizing the reclamation of self in postfeminism*, London; New York: Routledge, 2009.

— Tatiana Siegel, *R.I.P. Romantic Comedies: Why Harry Wouldn't Meet Sally in 2013*, 2013., <https://www.hollywoodreporter.com/news/rip-romantic-comedies-why-harry-634776> (pregledano 10. listopada 2018.)

— *Number of Netflix streaming subscribers worldwide from 3rd quarter 2011 to 3rd quarter 2018 (in millions)*, Statista, 2018., <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> (pregledano 12. listopada 2018.)

— *How Netflix changed entertainment — and where it's headed*, Ted, 2018., https://www.ted.com/talks/reed_hastings_how_netflix_changed_entertainment_and_where_it_s_headed#t-594984 (pregledano 12. listopada 2018.)

Filmografija

- Woody Allen, *Annie Hall*, 1977.
- Judd Apatow, *This Is 40*, 2012.
- Judd Apatow, *Trainwreck*, 2015.
- Christian Ditter, *How to Be Single*, 2016.
- David Dobkin, *Wedding Crashers*, 2005.
- Nora Ephron, *Sleepless in Seattle*, 1993.
- Glenn Ficarra i John Requa, *Crazy, Stupid, Love.*, 2011.
- Anne Fletcher, *27 Dresses*, 2008.
- Will Gluck, *Friends with Benefits*, 2011.
- Leslye Headland, *Sleeping with Other People*, 2015.
- Susan Johnson, *To All the Boys I've Loved Before*, 2018.
- Ken Kwapis, *He's Just Not That Into You*, 2009.
- Sharon Maguire, *Bridget Jones's Diary*, 2001.
- James Mangold, *Kate & Leopold*, 2001.
- Vince Marcello, *The Kissing Booth*, 2018.
- Donald Petrie, *How to Lose a Guy in 10 Days*, 2003.
- Ivan Reitman, *No Strings Attached*, 2011.
- Alex Richanbach, *Ibiza*, 2018.
- Ian Samuels, *Sierra Burgess Is a Loser*, 2018.
- Claire Scanlon, *Set It Up*, 2018.
- Michael Showalter, *The Big Sick*, 2017.
- Nicholas Stoller, *Forgetting Sarah Marshall*, 2008.
- Nicholas Stoller, *The Five-Year Engagement*, 2012.

- Andy Tennant, *Hitch*, 2005.
- Wayne Wang, *Maid in Manhattan*, 2002.
- Mark Waters, *Ghosts of Girlfriends Past*, 2009.
- Paul Weiland, *Made of Honor*, 2008.